Max Dessoir

# Estetica și știința generală a artei

## expuse în trăsăturile lor principale

111.852
D34

SOPHIA

III328 231
BCU IASI

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“ Iași

SOPHIA

Max Dessoir

# Estetica și știința generală a artei expuse în trăsăturile lor principale

Colecția **Sophia** este coordonată de George Bondor.

**Max Dessoir** (1867-1947). Născut în Berlin, într-o familie de evrei, a studiat la Universitatea Humboldt din Berlin. Doctor în filosofie (1889) și în medicină (1892), a fost profesor asociat al Universității din Berlin din 1897 pînă în 1933, cînd regimul nazist i-a interzis să mai predea. A continuat să susțină conferințe publice și demonstrații ale teoriilor sale. A murit în Hessen, după ce și-a pierdut toate bunurile din Berlin, în urma unui bombardament.

Figură cu totul remarcabilă în domeniile filosofiei, psihologiei, esteticii, a avut însemnate contribuții în domeniile psihologiei și al parapsihologiei, influențîndu-i pe Albert Moll și Sigmund Freud în ce privește teoria sexualității.

Cele mai importante lucrări ale sale au rămas cele din domeniul esteticii. Lucrarea prin care s-a impus în plan internațional, *Estetica și știința generală a artei*, a fost publicată în 1906 și reluată, într-o formă mult îmbunătățită, în 1923 (variantă ce stă la baza prezentei traduceri). În acest volum, autorul definește cinci forme estetice fundamentale: frumosul, sublimul, tragicul, urîtul și comicul. Considerat un neokantian, Max Dessoir își lărgește perspectiva filosofică prin integrarea elementelor de psihologie.

**Val. Panaitescu** este pseudonimul sub care publică **Valeriu Stoleriu** (n. 11 aprilie 1924), profesor, critic și istoric literar, comparatist și traducător. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România, din 1967, și membru al Asociației Raymond Queneau, din Paris, după 1980. A publicat volumele: *Satira lui Rabelais* (1957), *La littérature française du symbolisme au surréalisme* (1977), *Umorul lui Raymond Queneau* (1979) și *Humorul. Sinteză istorico-teoretică*, 2 vol. (2003), *Jean Paul, humorist și poetician* (2017). A coordonat apariția lucrărilor: *Direcții în critica și poetica franceză contemporană* (1983), *L'analyse du poème* (1987), *Terminologie poetică și retorică* (1994). A colaborat cu peste o sută de articole, studii și cronici la reviste din țară.

**Referent științific:** cercet. șt. I dr. Gabriela Haja, Academia Română, Filiala Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide"

**Redactor:** Dana Zămosteanu
**Tehnoredactare:** Florentina Crucerescu
**Coperta:** Manuela Oboroceanu

ISBN 978-606-714-470-3

*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, in den Grundzügen dargestellt von Max Dessoir. Zweite, stark veränderte Auflage. Mit 16 Abbildungen. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart, 1923.
© Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2018
700109 – Iași, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947
http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro

D 34

Max Dessoir

# Estetica și știința generală a artei expuse în trăsăturile lor principale

Traducere și prefață de Val. Panaitescu

I 22380

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“ Iaşi

2018

# Cuprins


Momentul Dessoir (*Val. Panaitescu*) ..... 7

Cuvînt înainte ..... 19

Introducere ..... 21

I. Orientările esteticii ..... 27
1. Conținut și metodă ..... 27
2. Obiectivismul ..... 37
3. Subiectivismul ..... 49

II. Obiectul estetic ..... 61
1. Sfera obiectelor estetice ..... 61
2. Armonie și proporție ..... 73
3. Ritm și măsură ..... 85
4. Mărime și grad ..... 94

III. Impresia estetică ..... 103
1. Desfășurare temporală și caracter general ..... 103
2. Sentimentele senzoriale ..... 112
3. Sentimentele formale ..... 119
4. Sentimentele de conținut ..... 127

IV. Formele estetice fundamentale ..... 137
1. Frumosul ..... 137
2. Sublimul și tragicul ..... 145
3. Urîtul și comicul ..... 153

V. Creația artistului ..... 167
1. Desfășurare temporală și caracter general ..... 167
2. Deosebirile dintre talente ..... 178
3. Cunoașterea sufletului de către artist ..... 187
4. Constituția psihică a artistului ..... 197

VI. Geneza și diviziunea artei ..... 209
1. Arta copilului ..... 209
2. Arta popoarelor primitive și a preistoriei ..... 219
3. Originea artei ..... 230
4. Sistemul artelor ..... 237

VII. Arta muzicală și mimica ..... 247
1. Mijloacele muzicii ..... 247
2. Formele muzicii ..... 256
3. Sensul muzicii ..... 263

4. Mimica şi arta teatrală ..... 274

VIII. Arta cuvîntului ..... 291
1. Intuitivitatea limbajului ..... 291
2. Discurs şi dramă ..... 305
3. Narațiune şi poem ..... 315

IX. Arta spațială şi arta plastică ..... 327
1. Mijloacele şi genurile artei spațiale ..... 327
2. Arta plastică ..... 338
3. Pictura ..... 345
4. Grafica ..... 354

X. Funcția artei ..... 361
1. Funcția spirituală ..... 361
2. Funcția socială ..... 374
3. Funcția morală ..... 385

Indice de nume ..... 397

# Momentul Dessoir

Există în evoluția disciplinelor științifice atît forme de continuitate, cît și de ruptură – sau măcar însemnate cotituri. Una dintre aceste „cotituri" în estetică s-a produs la începutul secolului XX și se datorează lui Max Dessoir (1867-1947), filosof și estetician german. Numele Dessoir pare francez, dar el a fost adoptat de părintele lui Max, actorul Ludwig Dessauer, care și-a încununat cariera de remarcabile succese la Berlin – unde a și murit în 1874. Puterea exemplului tatălui său nu a fost totuși de ajuns ca să-l determine pe Max să devină, la rîndul său, actor. Ne-a dezvăluit el însuși, în *Cartea amintirii*, că a cunoscut numeroase lipsuri materiale în copilărie, dar acestea nu l-au putut îndepărta nici de studii, nici de vioara pe care a îndrăgit-o toată viața.

Setea de cunoaștere și-a potolit-o pe cele mai diverse planuri, evoluînd ca o personalitate puternică și complexă. La 22 de ani, și-a putut susține doctoratul în filosofie la Berlin, în fața lui Wilhelm Dilthey; după numai trei ani, și-a terminat și studiile de medicină la Würzburg – pentru ca apoi să-și prezinte prima prelegere de estetică la universitatea berlineză, unde avea să funcționeze ca profesor din 1897 pînă în 1933.

De timpuriu și-a axat conduita pe cuvintele lui Bacon: „Nu te deprinde să contrazici și să combați, să crezi sau să consideri ceva ca de la sine înțeles... ci învață-te să chibzuiești și să cercetezi"[1]. Studiile de filosofie l-au ținut, o vreme, mai departe de muzica instrumentală; nu i-au diminuat însă nici pasiunea pentru ea, nici interesul pentru neuropatologie, nici eforturile pe care le-a depus în conducerea revistei „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", pe care a inițiat-o în 1906, sau în organizarea unor asociații și congrese de estetică.

Discuțiile pe care le-a purtat cu filosoful Eduard von Hartmann au avut ca obiect, printre altele, o curiozitate care îl urmărea pe Dessoir încă din prima tinerețe: parapsihologia. Aceeași preocupare l-a făcut să colaboreze mulți ani la periodicul „Sphinx", pentru ca ulterior să intre în contact cu Pierre Janet (care a pus la baza nevrozelor „automatismul psihologic") şi cu Ch. Richet. Epoca însăși manifesta, de altminteri, un interes deosebit pentru dinamica inconștientului, ceea ce a favorizat și avîntul studiilor psihanalitice. Cînd experimentele de hipnotism și ocultism întreprinse de Max Dessoir au început să-i alarmeze pe filosofii Wilhelm Wundt și Oswald Külpe, el le-a răspuns cu volumul *Despre cealaltă lume a sufletului* (1917), explicîndu-le că, în calitate de cercetător

---

[1] Max Dessoir, *Einleitung in die Philosophie*, Stuttgart, Enke, 1936, p. 211.

obiectiv, după ce a întreprins o adevărată „istorie a idealismului magic", nu poate decît să se pronunțe „împotriva întregii mișcări antroposofice" de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Prima ediție a cărții a și fost atacată vehement de Rudolf Steiner, pe atunci purtătorul de cuvînt al antroposofilor. Dessoir își exprima convingerea că „cel mult un rest" de fapte parapsihologice nu puteau fi încă lămurite, necesitînd în continuare „o cercetare perfecționistă"[1]: la baza acestui tip de fenomene s-ar afla, probabil, un anumit „automatism psihic", care generează o „a doua personalitate, capabilă să pătrundă mai repede și mai profund în sufletul altora...". În orice caz, Dessoir avea deplină dreptate să declare: „Unii mă considerau spiritist – ceea ce era tot atît de necugetat ca și cînd am vrea să-l socotim criminal pe un criminalist"[2].

Or, Dessoir s-a afirmat ca un psiholog tot atît de „serios" pe cît erau preopinenții săi; una dintre mărturii este *Istoria psihologiei germane moderne* (1894), pe care a reluat-o, sub forma unei schițe, în 1911, lucrare tradusă la Petersburg și la New York și socotită la noi, de Liviu Rusu, „una dintre cele mai bune istorii ale psihologiei".

Climatul intelectual al sfîrșitului de secol XIX și-a pus într-o măsură amprenta pe spiritul lui Max Dessoir și prin tendința sa de a întregi istoria diferitelor domenii ale cunoașterii cu studiul lor sistematic. La vîrsta de 15 ani, el începuse (ca un hegelian) compilarea unei istorii a filosofiei (!); după patru decenii de carieră universitară, tot el schița o *Introducere în filosofie* (utilă nu numai începătorilor). Unghiul sub care privea lumea Dessoir a fost caracterizat de Liviu Rusu – și de alții – ca un „realism critic"; genul acesta de realism a subîntins și concepția estetică pe care a promovat-o.

În afară de Dilthey, în cariera de filosof și estetician a lui Max Dessoir au jucat un anumit rol Ernst Cassirer (ca model de luptător „pentru adevărul științific"), Heinrich Wölfflin (hipertaciturnul a cărui viziune formală i-a îndatorat pe mulți) și Emil Utitz, colegul „înțelept și mobil, dotat atît în arta cuvîntului, cît și în cea plastică", un spirit care „i s-a atașat de timpuriu" lui Dessoir, aducîndu-i „bune servicii în construirea științei generale a artei"[3]. Psihologul Dessoir a folosit numeroasele sale întîlniri cu mari scriitori contemporani (printre care Gerhard Hauptmann și Paul Heyse, Stefan George și Richard Dehmel) și pentru a obține amănunte privind particularitățile procesului de creație (care aveau să-l preocupe și pe Liviu Rusu); și-a completat apoi informațiile cu ample lecturi din jurnalele personale ale unor cunoscuți autori de muzică, poezie, dramaturgie. Frecventarea oamenilor de artă conaționali s-a întregit util cu mulțimea celor întîlniți în călătoriile întreprinse: a vizitat Statele Unite, a fost la Buenos Aires și a conferențiat la Rio de Janeiro; ca invitat la

---

[1] Max Dessoir, *Einleitung...*, ed. cit., p. VIII; și *Von Jenseits der Seele*, Stuttgart, Enke, ed. a 2-a, 1918, p. 16.
[2] Max Dessoir, *Einleitung...*, ed. cit., p. 36.
[3] *Ibidem*, pp. 183, 196, 165.

Paris al lui Victor Basch, l-a cunoscut și pe Charles Lalo (care revalorifica rolul jocului în „sintaxa" artei).

Cînd a început să-și redacteze memoriile, Dessoir avea 76 de ani și nu era sigur că le va putea încheia: nu doar din pricina războiului, a vîrstei înaintate sau a mulțimii amintirilor, ci și a șicanelor pe care trebuia să le suporte, pentru „vina" de a purta „un sfert" de moștenire neariană, provenind de la o ramură a bunicilor săi. A izbutit totuși să termine și această carte; și-a pierdut însă aproape întreaga avere în 1943, cînd i-a fost bombardată locuința din Berlin. Nu a biruit pesimismul cu care l-ar fi putut marca toate aceste circumstanțe, decît datorită unui humor congenital[1], cum spune el însuși.

Max Dessoir și-a pus în valoare pregătirea complexă mai ales în cîmpul esteticii, unde s-a afirmat ca un adevărat înnoitor. Anii care precedă și cei ce urmează Primului Război Mondial s-ar putea numi, în estetică, și „momentul Dessoir"; afirmația nu e hazardată, chiar dacă niciodată pînă atunci această disciplină nu a reunit mai mulți reprezentanți de valoare și nu a dat mai multe rezultate semnificative. „Secolul al XIX-lea a fost epoca antitezelor ideologice", observa Guido Morpurgo-Tagliabue[2]; însă plăcerea pentru „polarizare", dacă nu și pentru „antinomii metafizice" s-a perpetuat și în secolul următor. Fascinat de jocul opozițiilor, Dessoir a încercat, în același timp, o „împăcare" între subiectivismul estetic (reprezentat mai ales de școala empatică, prin Lipps și alții) și obiectivism (cu deosebire în variante descriptive, fenomenologice). Era o conciliere în care, personal, înclina mai mult spre cel de al doilea termen – chiar din clipa în care declara că „valoarea estetică este ... o valoare de trăire subiectiv-obiectivă". Între o estetică speculativă și una experimental-descriptivă, Max Dessoir a preferat așadar cea de a doua cale. Nu era o poziție nouă în sine, deoarece reacția „de jos în sus" a empirismului psihologic avusese loc mai demult, odată cu G. Th. Fechner, care a deschis conflictul cu normativismul kantian.

În orizontul unei psihologii descriptive, Dessoir și-a început – printr-un examen critic – elaborarea studiilor care aveau să-l conducă la contribuția sa esențială: conturarea „științei generale a artei". Evenimentul s-a produs odată cu apariția, în 1906, care consemna expres, în titlu, existența de fapt a unui adevărat „binom": *Estetica și știința generală a artei*; cartea a fost reeditată, cu însemnate retușuri, în 1923. Trebuie remarcat că funcția acelui „și" din titlul lucrării este totodată conjunctivă și disjunctivă: prin obiectul lor strict, estetica și știința generală a artei nu pot fi unul și același lucru – dar nici nu se exclud.

Cei care au investigat sursele mai îndepărtate ori mai apropiate ale acestei științe bicefale au aflat existența unui sîmbure contradictoriu chiar de la începuturile ei, pentru că încă de pe cînd nu purta acest nume, estetica se

---

[1] *Ibidem*, p. 183.

[2] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană. O anchetă*, București, Meridiane, 1976, vol. I, p. 27.

interesa, pe de o parte, de „frumos" ca valoare ideală distinctă, pe de altă parte, de „artă" ca mijloc de întruchipare specifică a celui dintîi – dar sensibil mai cuprinzătoare. În diferite etape, această „duplicitate" a căpătat cele mai diverse înfățișări; și întrucît s-a accentuat vizibil în secolul al XIX-lea, Morpurgo-Tagliabue a opinat că ea reprezenta, în fond, „ecuația elementară" la care putea fi redusă „întreaga cultură estetică". În dezvoltarea acesteia, a fost mereu nuanțată contradicția de bază dintre preferințele platonice pentru frumos și cele aristotelice pentru artă.

Precedată de intervenția lui Jean-Baptiste Dubos, teoretician al mimesisului și al gustului din secolul al XVII-lea (care încerca o intermediere între raționalism și empirism – evocată și de Milda Bites-Palevitch[1]) – contribuția lui Kant a însemnat un moment de mare pregnanță în istoricul temei de care ne ocupăm și, neîndoielnic, cu cel mai prelung răsunet: „Există două feluri de frumusețe: frumusețea liberă (*pulchritudo vaga*)" – cum e cea a florilor sau a ornamentelor – și „simpla frumusețe dependentă (*pulchritudo adherens*). Prima nu presupune un concept despre ceea ce trebuie să fie obiectul; cea de a doua presupune un astfel de concept, precum și perfecțiunea obiectului potrivit acestuia"[2]. În urma acestei distincții, „ideea unei științe generale a artei era deosebit de ușor de găsit", opina Emil Utitz[3]. Cu toate acestea, înaintea lui Max Dessoir, interesul pentru diversitatea problemelor „frumuseții aderente" a artelor nu izbutise să ia forma unei științe sistematic articulate. Pot fi menționați, în schimb, cîțiva premergători ai acesteia.

Astfel, preocupat de aspectele tehnice care condiționează realizarea unor obiecte artistice, arhitectul Gottfried Semper a inițiat un „obiectivism estetic"[4], susținut în lucrarea *Stilul în artele tehnice și tectonice* (1860-1863) ca „estetică practică"; opera de artă era studiată aici în raport cu materialul din care era alcătuită și cu țelul pe care urma să-l atingă. Una dintre propunerile de a deosebi forma pură a frumosului de elementele care îi sînt inevitabil adăugate în artă a venit în 1887, din partea creatorului doctrinei „purei vizualități": ceea ce conta, în primul rînd, în artele figurative, potrivit lui Konrad Fiedler, era frumosul ca produs al sensibilității noastre; el îl opune, în consecință, artei care, în procesul configurării operei, îi anexează, mai mult sau mai puțin conștient, o serie de valori interpretative. Acest mod de a vedea l-a determinat pe Emil Utitz să-i atribuie lui Fiedler „meritul nepieritor de a fi recunoscut

---

[1] Milda Bites-Palevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1926, pp. 302-303.

[2] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 122.

[3] Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, Enke, vol. I, 1914, p. 40.

[4] Milda Bites-Palevitch, *Essai sur les tendances...*, ed. cit., p. 34.

limpede necesitatea unei ştiinţe generale a artei, ca disciplină specială”[1]). Meritele lui Fiedler erau confirmate, pe un ton ceva mai reţinut, de Morpurgo-Tagliabue: este adevărat că regăsim în cartea lui Max Dessoir „rezultatele analizelor geniale ale lui Fiedler”[2], dar ca teoretician al artei, Fiedler rămîne mai degrabă exponentul unei estetici înţelească ca stilistică a formelor vizibile, decît al unei autentice ştiinţe a artei.

Convingerii că orice operă de artă comportă şi altceva decît calităţi estetice îi dădea expresie, la începutul secolului XX, şi Hugo Spitzer. În fine, în 1905, conceptul însuşi de „Kunstwissenschaft” apare utilizat de A. Schmarsow, în titlul unei lucrări referitoare la „tranziţia de la Antichitate la Evul Mediu”, în care, deşi părea să se opună tendinţelor psihologizante, autorul venea, de fapt, în sprijinul empatiei, prin studiul formelor sub care se regăsesc, în diferite manifestări ale artei, unele date specifice corpului omenesc.

Aşadar, ideea necesităţii constituirii unei „ştiinţe a artei” părea să cîştige teren. În estetica epocii, curentul dominant rămîne însă cel introspectiv al empatiei. Lansat, încă din 1873, de Robert Vischer, termenul de „Einfühlung” făcuse carieră, deşi principalii săi utilizatori nu-i acordau totdeauna acelaşi înţeles. Johannes Volkelt interpreta fenomenul ca pe ceva „anterior şi superior asociaţiei”, pe cînd Theodor Lipps, pentru care empatia estetică era „empatia deplină”, şi-o reprezenta ca pe „absorbirea deplină în elementul perceput optic, a mea şi a ceea ce resimt eu în acesta”[3]; la rîndul său, Wilhelm Worringer trata impresia estetică drept o stare specifică de contemplaţie – un fel de „pace transcendentă”.

Teoria „Einfühlung”-ului a lăsat oarecare urme şi în opera lui Dessoir – fără să găsească însă în el un adept. Morpurgo-Tagliabue observa chiar că Max Dessoir a adus acestei doctrine „criticile cele mai pertinente”, avînd meritul „de a fi denunţat primul un echivoc din care s-a născut iluzia simpatiei sau a empatiei – un echivoc de natură lingvistică şi literară. Atribuim obiectelor sensuri umane numai pentru că dispunem de un limbaj omenesc, antropomorfic, social”[4]. Dessoir nu se arată dispus să accepte subiectivismul radical al lui Th. Lipps; într-un articol din 1910, *Obiectivismul în estetică*, Dessoir insista că „nu se împrumută nici o viaţă obiectului estetic”, fiindcă acesta posedă „propria lui viaţă” şi o legitate care nu poate fi echivalată cu cea psihologică, deoarece „necesitatea obiectivă prevalează asupra multitudinii posibilului”[5], în obiectul în cauză.

Structura primei ştiinţe generale a artei, aşa cum a conturat-o Max Dessoir, comportă în introducere o „poietică”, urmată de o incursiune în

---

[1] Emil Utitz, *Grundlegung...*, ed. cit., vol. I, pp. 3, 13.
[2] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană...*, ed. cit., vol. I, p. 180.
[3] Theodor Lipps, *Psihologia frumosului şi a artei*, Bucureşti, Meridiane, 1967, vol. I, p. 147.
[4] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană...*, ed. cit., p. 179.
[5] Paul Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Berlin, Schuster, 1919, p. 329.

problemele originii şi clasificării artelor, precum şi de ceea ce am putea numi „poeticile" speciale ale muzicii, teatrului, literaturii, ale tuturor artelor plastice şi, în încheiere, de o seamă de reflecţii asupra funcţiilor artei. Îi rămînea astfel esteticii propriu-zise să se ocupe de obiectele estetice, de caracteristicile impresiei estetice şi de „formele estetice fundamentale". Noua concepţie de ansamblu atribuie fiecăreia dintre cele două discipline învecinate o arie distinctă – fără să împingă totuşi separaţia pînă la absurditatea unui „divorţ". Cum spuneam, i s-a şi imputat lui Dessoir această „ezitare" în actul autonomizării ştiinţei artei; ar fi fost cazul, din contra, să se recunoască, o dată mai mult, consecvenţa spiritului său realist şi obiectiv.

Prudenţa omului de ştiinţă Dessoir şi simţul său dialectic sînt frapante; ele se refuză oricărui gen de absolutism, detectînd mereu schimburile posibile între poziţiile contrastante; valoarea estetică îi apare ca una „de trăire subiectiv-obiectivă", impresia ca o „necesitate intuitiv-sentimentală" şi arta, în general, ca un „fenomen de intensitate". În cazul controversatei chestiuni a proporţiei şi a simetriei în obiectul estetic, ca şi în acela al semnificaţiilor atribuite de Fechner şi Zeising „secţiunii de aur", Dessoir examinează opiniile discordante, fără să poată crede într-o eventuală soluţie tranşantă. „Scepticismul" lui Dessoir nu trebuie echivalat însă cu o continuă nehotărîre; problematica ritmului („expresia cea mai originară a puterii creatoare a omului") i se pare totuşi mai interesantă decît aceea a secţiunii de aur. Atent la spiritul epocii, Dessoir a întreprins experienţe pentru a verifica unele rezultate privind desfăşurarea în timp a impresiei estetice. Ca unul care participase la ele, Emil Utitz era de părere că experienţele „au o mare însemnătate ... pentru cercetarea diferenţial-psihologică a receptării artei"[1]; alţi esteticieni (printre care Tudor Vianu şi Guido Morpurgo-Tagliabue) aveau să le consemneze cu mai puţin entuziasm.

În viziunea lui Dessoir, satisfacţia estetică reuneşte variate genuri de emoţii, pe care el le defineşte ca sentimente generate de emoţiile de formă şi de conţinut – ultimele fiind şi „cele mai complicate". Dacă asemenea sentimente ne sînt oarecum familiare, „vectorii emoţionali" sau sentimentele zise „senzoriale" („Sinnesgefühle") ar putea să ni se pară întru cîtva mai curioase. La începutul secolului XX, formula circula însă printre psihologii germani, care încercau să surprindă prin acest termen (sau prin unii asemănători: „Gefühlsempfindungen", „Empfindungsgefühle"[2]) realitatea afectivă fluctuantă care este tocmai tranziţia de la senzaţie la sentiment.

Modul în care Dessoir a corelat categoriile estetice l-a nemulţumit pe Liviu Rusu; cele trei tipuri de „frumos" pe care acesta le-a imaginat, la rîndul său, în schema din *Logica frumosului*, nu sînt totuşi mai convingătoare. Urîtul fusese plasat de Karl Rosenkranz ca formă intermediară între frumos şi comic;

---

[1] Emil Utitz, *Grundlegung...*, ed. cit., p. 265.

[2] Cf. Friedrich Dopsch, *Psychologisches Wörterbuch*, Hamburg, Meiner, 1963; Kurt von Sury, *Wörterbuch der Psychologie*, Basel, Schwabe, 1967.

ideea reapare în clasificarea lui Max Dessoir, care consideră categoria urîtului delectabilă estetic, deosebind-o de frumos „prin mobilitatea sa bogată în contradicții". Sentința lui Liviu Rusu, conform căreia „urîtul este prin definiție ceva anestetic" nu este fără drept de apel și opiniile esteticienilor au fost din ce în ce mai favorabile acceptării ideii lui Dessoir că urîtul exercită în artă o anumită forță atractivă, datorită puternicei sale expresivități.

Rod al unei documentări de excepție, „poietica" generală ține să fie, în schița lui Max Dessoir, cît mai puțin speculativă. Adevărul la care s-a întors constant în opera sa este preeminența viziunii de ansamblu asupra constituirii formale a părților obiectului estetic. Pe urmele unor observații ale lui Volkelt, Paul Moos aprecia că „în aceste dezvoltări ale lui Dessoir despre actul creației artistice", ar fi de găsit „poate partea cea mai frumoasă și mai originală pe care o conține cartea sa", aceea în care „își desfășoară întregul farmec, întreaga amabilitate și căldură a personalității sale"[1]. „Recunoașterea" de mai sus ar putea fi însă și o modalitate elegantă de a trece pe plan secundar îndrăzneala însăși de a distinge totuși clar știința artei de estetică – gest al lui Dessoir cu care nici Volkelt, nici Moos nu s-au împăcat.

S-a insistat excesiv, pe de altă parte, pe aspectul de așa-zisă „neutralitate", cînd s-a vorbit despre gîndirea lui Max Dessoir: circumspecția pe care o dovedea nu i-a înăbușit însă simțul critic față de diverse teorii – unele cu deosebită trecere printre esteticieni. El arată, de pildă, că teoria ludică dezvoltată de Schiller după Kant nu poate fi confirmată, din două motive: mai întîi, din jocul copiilor lipsește „nevoia de comunicare", caracteristică în schimb oricărei creații artistice; în al doilea rînd, cercetările pe care le-a întreprins nu au descoperit, la diverși mari creatori, un apetit special pentru joc. Nici teza lui Karl Bücher, care deducea ritmul unor manifestări artistice din ritmul muncii, nu i se părea prea temeinică, fiindcă nu se verifică, de exemplu, în cazul triburilor nomade și de vînători.

Chestiunea originii artelor trebuie separată de aceea a clasificării lor; deși nu crede în existența vreunui sistem „care să facă față tuturor exigențelor", Dessoir a imaginat o schemă de diviziune a artelor relativ simplă (arte spațiale și temporale), inspirată de concepții ce-și au sursele în antichitate. Cu simțul de obiectivitate pe care i-l cunoaștem, i-a adăugat apoi o propunere „perfecționată", aparținînd lui J. J. Urriel y Azara, unul dintre continuatorii și criticii săi, pe această linie.

„Sistemul" gîndit de Max Dessoir a fost întîmpinat cu reacții destul de diverse. Johannes Volkelt i-a imputat caracterul prea „abstract-logic" – iar Karl Moos viziunea despre muzică și poezie ca arte ale mișcării, precum și concilierea artei actorului cu aceea a dansatorului.

---

[1] Paul Moos, *Die deutsche Ästhetik...*, ed. cit., p. 309.

Problema clasificării artelor, pe care mulți au bagatelizat-o (după ce Croce a declarat-o „absurdă"), nu este cu totul lipsită de interes. Americanul Thomas Munro, care a preluat, după 1945, conducerea revistei inițiate de Dessoir, nu a ezitat să-i dedice, în 1949, o lucrare amplă: *Artele și relațiile dintre ele*, reeditată în 1975. Despre sistemul lui Dessoir, Munro afirmă că se prezintă „concis și simplu, deși simplificările merg uneori prea departe". Dessoir (ca și Oswald Külpe sau Richard Müller-Freienfels) se mulțumește, „din motive de comoditate, cu o clasificare simplă și destul de superficială, împărțind subiectul pentru a-l discuta. Ei nu încearcă să abordeze deosebirile amănunțite de formă și de conținut, în scheme de clasificare, ci tratează aceste probleme în altă parte"[1]. Etienne Souriau (care aprecia sistemul lui Dessoir ca pe „unul dintre cele mai bune propuse") și-a dat osteneala – ca și Leo Adler – să realizeze o clasificare cît mai complexă și mai ingenioasă; faptul că nici acestea nu au fost scutite de critici nu este de natură să demonstreze zădărnicia oricăror tentative raționale, ci doar pe aceea a dorinței de absolutizare a soluțiilor imaginate.

Știința pe care Dessoir o promovează în poeticile diverselor arte nu-i aparține în întregime; ea are, sub diverse raporturi, înaintași. Ceea ce ni se spune, de exemplu, despre „coerența de forme în mișcare" a muzicii reia (cum a arătat P. Moos) idei ale formalismului ilustrat de Eduard Hanslick și Robert von Zimmermann; procedarea nu micșorează însă calitățile lui Dessoir de „cunoscător delicat" al domeniului. Și nu e vorba numai de muzică, ci și de teatru și de celelalte arte. Sensibilitatea esteticianului Dessoir nu poate fi socotită în nici un caz „întîrziată", doar pentru că s-a arătat mai puțin permeabilă la experimentele expresionismului în teatru; stă mărturie profunda sa comprehensiune pentru arta unor Wagner sau Baudelaire. De altfel, în domeniul artei cuvîntului, Dessoir agită unele idei care nu și-au pierdut deloc actualitatea – cum e, de pildă, aceea că în poezie „limba nu reprezintă doar ceva interior, ci se reprezintă și pe sine însăși". Și tot el scrie, cu mult înainte de încercările de reabilitare a artei argumentării, o frază pe care ar fi putut s-o semneze, în 1952, Ch. Perelman: „aș dori să redau retoricii vechiul său loc de onoare".

Din adevărul că „insula artei" (deși constituie „o funcție spirituală independentă", cu „o forță de convingere necondiționată"), comunică totuși cu „continentul existenței noastre zilnice", Dessoir deduce consecințe pentru celelalte funcții ale ei. Concluziile aparțin evident unui gînditor care nu apucase să cunoască experiențele tragice ale unor regimuri totalitare (neșansă care i s-a oferit totuși mai tîrziu) și care mai putea credita deci niște autorități – presupuse democratice – cu un anumit rol de „îndrumare", întregit cu unul de „sprijinire" eficientă a artei care poate „spiritualiza sensibilul și sensibiliza spiritualul".

[1] Thomas Munro, *Artele și relațiile dintre ele*, București, Meridiane, 1981, vol. I, p. 252.

Contravenind unor convingeri vechi de sute de ani, „știința" inaugurată de Max Dessoir nu putea găsi mulți aderenți, de la început. Primul care s-a împotrivit justificărilor unei asemenea înnoiri a fost Johannes Volkelt (pe care îl irita, în plus, și faptul de a vedea contestată, în bună măsură, teoria empatiei): „oare pentru că ia în considerație *de preferință* doar ceea ce este pur artistic în artă, trebuie ca estetica să renunțe să trateze arta?... îi rămîne permis în mod absolut esteticii să discute, într-o mare măsură, și semnificația morală, religioasă, socială a artei... Asemenea întregiri ale unei științe de către altele apar pretutindeni". Volkelt remarca totodată prezența acelui „scepticism spiritual", afirmat „deseori cu succes" în noua estetică a lui Dessoir – exprimîndu-și nemulțumirea că Hugo Spitzer (care analizase, în 1908, raporturile dintre *Psihologie, estetică și știința literaturii*) putea să manifeste o anumită slăbiciune față de un astfel de scepticism[1].

Acestor critici ale lui Volkelt le-a replicat, în mod creator, Emil Utitz, care descoperea în opera „măiestrită" a lui Dessoir „într-o schiță de proporții reduse, mustind de conținut, o descriere sprintenă, pe care am putea s-o asemănăm, eventual, cu o uvertură, în care sînt țesute toate laitmotivele. Uverturii îi urmează însă construcția strictă a dramei, care dezvoltă ceea ce se anunțase sonor în cea dintîi. Această construcție înseamnă pentru noi metoda sistematică a științei generale a artei"[2]. Într-adevăr, comentatori diverși au putut aprecia în dezvoltările teoretice întreprinse de E. Utitz, pe de o parte, o separare mai netă între estetică și știința generală a artei – pe de alta, precizarea unor „premise apriorice ale obiectualității estetice", sub forma a cinci principii (materialul, atitudinea artistică, modalitatea reprezentării, valoarea acesteia și „stratul existențial" [„Seinsschicht"]) – considerate și ca niște „principii elementare de diviziune, din care izvorăște pluralitatea genurilor de artă posibile". Completările și precizările aduse științei generale a artei prin opera lui Emil Utitz prezintă un interes real; poate doar aplicațiile acelor „premise apriorice", oferite în analizele sale model, păcătuiesc printr-o voință prea inflexibilă de a se transforma în niște confirmări integrale.

În anii care au precedat Primul Război Mondial, cîțiva esteticieni remarcabili au întreținut o atmosferă critică împotriva esteticii tradiționale, confirmîndu-l direct sau indirect pe Dessoir. Premisele de la care pleca, de exemplu, Wilhelm Worringer (dispus să vadă specificul receptării artei mai curînd în abstracțiune decît în empatie) pregăteau concluzia că „legile specifice artei n-au principial nimic comun cu estetica frumosului natural" – și pe aceea că „o separare categorică între estetică și teoria obiectivă a artei este de aceea cea mai vitală cerință a unei cercetări serioase în domeniul științei artelor"[3]. Într-un sens analog vor interveni apoi – în ciuda diferențelor dintre ei – atît

---

1 Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München, Beck, 1914, vol. III, pp. 7, 442.
2 Emil Utitz, *Grundlegung...*, ed. cit., vol. I, p. 17, vol. II, p. 160 și vol. III, p. 27.
3 Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, Univers, 1970, pp. 22, 28, 137.

raţionalistul Richard Hamann, cît şi psihologul senzualist R. Müller-Freienfels (care avea să-i succeadă, în 1937, lui Dessoir la conducerea publicaţiei „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft"). Ulterior, de la Roman Ingarden pînă la Nicolai Hartmann, esteticienii fenomenologiei vor acorda o deosebită atenţie obiectului estetic, studiindu-l ca pe unul „ideal".

Feluritele ecouri ale „momentului Dessoir" nu s-au restrîns la lumea învăţaţilor germani – unde s-au prelungit, după al Doilea Război Mondial, prin contribuţiile de teoria generală a artelor semnate de Heinrich Lützeler, care a transformat revista lui Dessoir într-o publicaţie anuală. Unii esteticieni francezi s-au arătat de asemenea receptivi la inovaţiile lui Max Dessoir şi Emil Utitz. Printre ei, Victor Basch a devenit chiar titularul celei dintîi catedre de „Estetica şi ştiinţa artei" la Paris; şi, cu toate că nu acorda valoare decît frumosului artistic, Charles Lalo privea cu bunăvoinţă „eclectismul conştient şi de altminteri foarte organizat al lui Dessoir"[1], ca pe un moment de tranziţie, în această problemă – iar Etienne Souriau, promotorul unei estetici ca „ştiinţă a formelor", recunoştea „eforturile ce s-au făcut pentru a elibera această disciplină [estetica] de vechile consideraţii de valoare, de pildă, eforturile unui Max Dessoir, ale unui Emil Utitz"[2].

Semnele interesului pentru noua ştiinţă a artei au început să apară în România prin anii '30 ai secolului trecut. Pe un ton deosebit de elogios, Liviu Rusu a încercat să popularizeze personalitatea esteticianului şi a filosofului. Aceste intervenţii surveneau după ce distincţia între domeniul estetic şi acela al ştiinţei artei constituise deja o temă tratată de Tudor Vianu, în 1931, în *Arta şi frumosul*. Cînd a studiat fazele procesului de creaţie în *Eseu despre creaţia artistică*... (fostă teză de doctorat la Sorbona), Liviu Rusu le-a urmărit în concordanţă cu cele reţinute de Max Dessoir, raportîndu-se la opera acestuia ca la o autoritate. Cu francheţea sa obişnuită, Tudor Vianu mărturisea mai tîrziu: „Dintre toate curentele esteticii occidentale, în care am încercat să mă orientez prin cunoaşterea cît mai completă a izvoarelor, mi s-a părut că direcţia metodică cea mai acceptabilă o constituie curentul *esteticii şi ştiinţei artei*... aşa cum o preconizau Max Dessoir, Emil Utitz" (din articolul *Idei trăite*, 1958, citat de Ion Ianoşi în introducerea la *Estetică*[3]). De fapt, T. Vianu nu şi-a însuşit acea „direcţie", dar – sub înrîurirea ei – a rămas mereu atent la complexitatea obiectului estetic. În antologia pe care a alcătuit-o cu şi pentru studenţii săi, el a selectat tocmai prima parte din capitolul al doilea din *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, referitor la „sfera obiectelor estetice". Tudor Vianu a fost urmărit totuşi de nostalgia unei posibile „reunificări" a domeniilor separate de Max Dessoir, nostalgie care i se părea întreţinută de însăşi „soluţia de resemnare" a acestuia: „Este înţelesul pe care îl putem da propunerii lui Max

---

[1] Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique...*, Paris, Colin, 1925, p. 189.
[2] Etienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929, p. 29.
[3] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. VIII.

Dessoir de a însuma vechea estetică cu o știință generală a artei, recunoscîndu-le ambelor îndreptățirea obiectului și metodei lor... Chiar numai acest titlu valorează ca un program"[1].

Ideile lui Dessoir despre eterogeneitatea frumosului natural au fost combătute de Al. Dima, care califică, de altfel, întemeierea științei generale a artei ca pe un punct de vedere artificial, situat „pe linia tendințelor de a se înmulți fără oprire numărul științelor"[2]. Al. Dima punea totuși o anumită surdină – necesară – criticilor sale, recunoscînd, de pildă, pregnanța unor observații ale lui Dessoir (ca în cazul distincției dintre operele arhitecturii și cele ale sculpturii).

În toamna anului 1972, cu prilejul organizării la București a celui de al șaptelea Congres Internațional de Estetică, un grup de cercetători, coordonat de Ion Ianoși, a publicat *Estetica filozofică și științele artei*, o culegere de comunicări realizate în cadrul unui simpozion. Titlul respectiv era destul de elocvent, trimițînd la înnoirea problematicii, așa cum o anunțase Dessoir.

Unele texte se refereau limpede la acel moment de clarificare, pe care Marcel Breazu îl declara prezent „în orice manual de istorie a esteticii". Se contura în același timp aici o înclinare pentru estetica filosofică „unitară", destui colaboratori ai volumului alăturîndu-se astfel unor specialiști ca Th. Munro, Etienne Souriau și alții, care argumentau necesitatea unei expuneri cu caracter general, care să facă prioritar inteligibilă esența valorii estetice a frumosului, tocmai pentru că ea leagă între ele formele diverse ale artelor.

Coordonatorul volumului evidenția de altminteri faptul că încă de la începuturi, de la Platon la Aristotel, s-a pendulat între cele două forme de preocupări: „ample sau minuțioase", „sintetice sau analitice", „mai accentuat filozofice sau mai pregnant științifice", urmărindu-se preferențial cînd „frumosul", cînd „arta"; ele îi apăreau însă, în orice caz, complementare. Așa își justifica, de altfel, că tendințe similare au apărut pînă și în gîndirea fenomenologică: printr-o latură, „ea a anticipat investigațiile structuraliste" – printr-alta, „a păstrat (de la Husserl și Ingarden) o estetică de tip filosofic, meditativ și chiar speculativ". În asemenea circumstanțe, I. Ianoși își declara „aderența pentru o «filozofie a artei», situată în prelungirea zonelor de interferență a unei speculative «filozofii a frumosului» și a unei pozitive «științe a artei»"[3], teză repetată în rezumatul volumului, ca fiind agreată de colaboratori.

Ulterior, *Metapoetica* lui Al. Husar, lucrare cu „caracter proiectiv", se reclamă și de la știința artei, cu toate că nu numai de la aceasta (vrînd să contureze tocmai un fel de „filosofie a artei") și găsindu-și – pe urmele lui Croce –

---

[1] Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi, în texte alese*, București, „Bucovina", 1934, p. 37.

[2] Al. Dima, *Probleme estetice*, Sibiu, „Dacia Traiană", 1943, p. 83.

[3] Ion Ianoși, *Estetica filozofică și științele artei*, București, Editura Științifică, 1972, pp. 50, 57.

„un pilon" mai curînd în *Scienza nuova* a lui Vico. Odată cu introducerea conceptului de „artisticitate", autorul precizează: „Apariția ideii artisticității ca o categorie fundamentală își are în știința generală a artei baza ei teoretică"[1]. De altfel, însăși axarea întregii sale construcții pe „poiein" ne amintește însemnătatea acordată actului creator atît de Max Dessoir, cît și de Emil Utitz, știut fiind că și aceștia îl concepeau ca pe o colaborare între „causa materiale" și „causa agente".

Consecințele „momentului Dessoir" – inclusiv prin reacțiile negative pe care le-a putut provoca – s-au prelungit, pentru că gestul „separator" (după unii, insuficient de tranșant) nu a mai putut fi trecut cu vederea de esteticieni. Ne poate convinge, printre altele, cartea fenomenologului G. Morpurgo-Tagliabue. Acea refacere „bipolară" a vechii estetici nu a pornit, în tot cazul, de la o pretinsă vană ambiție, ci de la o necesitate științifică reală: se cerea relevată, în mod documentat, existența celor două fațete care se completau, fără să se identifice, tocmai pentru că, printr-o prea îndelungată tradiție, exista tendința restrîngerii esteticii la analiza frumosului, în virtutea interesului incontestabil (însă nu singular) al acestuia.

Firește, un Volkelt putea argumenta că estetica avea, în genere, tot dreptul să se ocupe și de unele aspecte „marginale", „extraestetice", datorate complexității operelor de artă; numai că, de multe ori, pînă la Dessoir, ea a făcut-o incluzînd acele aspecte cu un anumit aer de toleranță. Deși considerate realități de preț, obiectele de artă păreau să se înfățișeze oarecum „fără probleme" percepției chemate să le pună în evidență valoarea. Prea puțini se arătau interesați și de legitățile specifice acelor obiecte (geneză, configurare, mijloace, funcții), iar cînd se ocupau totuși de unele dintre ele, nu întîrziau să le utilizeze în promovarea propriilor concepții filosofice.

Intervenția lui Max Dessoir și solidarizarea creatoare a lui Emil Utitz cu aceasta pot fi considerate, în totalitatea lor, ca o adevărată „nouă uvertură", anunțînd pașii notabili pe care avea să-i facă acea distinctă teorie generală a artei, asociată strict funcțional vechilor preocupări – de exemplu, prin estetica fenomenologică, datorită demersului „descriptiv" al acesteia, în căutarea „esenței".

*Val. Panaitescu*

---

[1] Al. Husar, *Metapoetica. Prolegomene*, București, Univers, 1983, p. 232.

# CUVÎNT ÎNAINTE

Multă vreme cartea aceasta a fost epuizată. Împrejurările ne-au determinat pe editor și pe mine să ezităm în privința oportunității scoaterii unei noi ediții. Pînă la urmă, ne-am hotărît totuși în acest sens.

Două puncte de vedere s-au luat în considerație, la prelucrare. Unul era impus de mizeria economică: trebuia ca dimensiunile și prețul cărții să fie cît mai reduse. Ca să ajungem aici, nu numai că am lăsat la o parte tabelele adăugate anterior, ci am îndepărtat din text și tot ceea ce era în vreun fel inutil – printre altele, cele mai multe trimiteri bibliografice din prima ediție; adaosurile au fost limitate la strictul necesar. Celălalt punct de vedere este independent de condițiile în care trebuie să trăiască și să creeze actualmente învățații germani. De la apariția operei (1906), concepțiile mele s-au lărgit, poate s-au și aprofundat; dacă aș vrea să scriu acum din nou o „Estetică", aș concepe-o și aș realiza-o altfel. Nu mi s-a părut însă potrivit să înlocuiesc o carte care avea oricum o caracteristică anumită, printr-una complet nouă. Mi-am luat de aceea sarcina să prescurtez și să ameliorez expunerea fără a-i tulbura alcătuirea.

Preiau din prefața la prima ediție următoarele fraze: „Realizăm rareori cărți pe care le vrem. Ni le închipuim ascendente, dar pînă la urmă ele rămîn nemișcate, la același nivel. Principala vină o poartă spiritul epocii noastre în privința comunicării, în care relațiile cu viața se atrofiază și în care aproape nu se mai țin prelegeri decît despre ceea ce s-a mai ținut, nu se mai scrie decît despre ceea ce s-a scris, nu se mai vorbește decît despre ceea ce s-a mai vorbit. Cu toate că mă simt puternic apăsat de această povară, sper că a rămas totuși sesizabilă o viziune personală a problemelor și că ea va fi resimțită ca folositoare".

Berlin, martie 1923

*Max Dessoir*

# INTRODUCERE

În evoluţia pe care a cunoscut-o ştiinţa noastră de la apariţia sa pînă astăzi, ea a rămas credincioasă *unei* idei, şi anume aceleia că trăirea estetică şi creaţia, frumosul şi arta sînt în mod inseparabil conexe. Se poate ca obiectul acestei ştiinţe să fie într-adevăr multiform, totuşi el este unitar. Arta trece drept reprezentarea frumosului, fiind produsă de pe poziţie estetică şi percepută printr-o comportare similară; întrucît alcătuieşte o unitate, ştiinţa privitoare la aceste două dispoziţii ale sufletului, ştiinţa despre frumos, dimpreună cu particularizările sale, şi despre artă, împreună cu speciile sale, este desemnată cu un singur nume, acela de estetică.

Epoca actuală începe să se îndoiască de faptul că într-adevăr frumosul, esteticul şi arta se află între ele într-un raport ce poate fi numit aproape o unitate de esenţă. Absolutismul frumosului a fost atacat încă mai de mult: întrucît arta include în sfera sa şi tragicul şi comicul, graţiosul şi sublimul, ba chiar şi urîtul, iar plăcerea estetică se poate ataşa tuturor acestor categorii, este limpede că trebuie să înţelegem prin frumos ceva mai restrîns decît înţelegem prin ceea ce este valoros artistic şi estetic. Oricum, frumosul ar putea alcătui scopul ultim şi centrul artei, iar celelalte categorii ar putea desemna calea spre frumos, putînd fi totodată frumuseţe în devenire.

Chiar şi această opinie care vede în frumos conţinutul propriu-zis al artei şi miezul procedeelor estetice este expusă unor îndoieli importante. Înainte de toate, i se opune faptul că frumosul gustat în viaţă şi cel gustat în artă nu sînt acelaşi lucru. Imitaţia artistică a frumosului natural capătă un caracter cu totul nou: obiectele spaţiale devin în pictură nişte structuri de suprafeţe – în poezie, existentul[1] se preface lingvistic şi, în felul acesta, se operează pretutindeni transformări. În ciuda deosebirii obiective, s-ar putea totuşi ca impresia subiectivă să rămînă aceeaşi. Numai că nici aceasta nu se potriveşte. Frumuseţea trupească vie – scrisoare de liberă trecere recunoscută pentru posesor – vorbeşte tuturor simţurilor noastre; adeseori, ea face să vibreze simţul nostru sexual, chiar dacă e vorba de nişte vibraţii foarte fine şi de abia observate; ea influenţează involuntar acţiunile noastre. Dimpotrivă, pe statuia de marmură a unui om gol, se răsfrînge acea răceală specifică, ce nu ne permite să ne întrebăm dacă avem în faţa noastră un bărbat sau o femeie: chiar şi cel mai

---

[1] [„Das Seiende" este tradus de obicei prin „fiindul"; în versiunea sa din Heidegger, G. Liiceanu propune mai adecvat „fiinţarea"; în volumul de faţă, am recurs la „existentul", înţelegîndu-l ca pe o calitate vidă.] (Notele de subsol încadrate de croşete îi aparţin traducătorului – n.red.)

frumos trup este privit ca o imagine fără sex, comparabilă cu frumusețea unui peisaj sau a unei melodii. În impresia artistică produsă de pădure se cuprinde parfumul ei aromat, din impresia unei vegetații tropicale face parte arșița ei dogoritoare, pe cîtă vreme senzațiile simțurilor inferioare sînt izgonite din plăcerea estetică. În același timp, pentru a înlocui ceea ce lipsește, plăcerea artistică conține satisfacția pe care ne-o comunică personalitatea artistului și puterea sa de a învinge dificultățile, precum și multe alte momente de plăcere, pe care nu le poate dezlănțui nicicînd frumosul natural. În consecință, ceea ce numim frumos în artă se deosebește de ceea ce se cheamă astfel în viață, atît în privința obiectului, cît și a impresiei.

Din exemplele noastre mai rezultă însă și altceva. Presupunînd că trebuie să numim estetică contemplarea pură și delectabilă a oricăror obiecte – și ce dezmințire s-ar putea deduce oare din felul cum e folosit de obicei cuvîntul? – reiese că sfera esteticului este mai cuprinzătoare decît aceea a artisticului. Dăruirea noastră admirativă și iubitoare față de fenomenele naturii poartă toate trăsăturile comportamentului estetic și totuși nu are nevoie să fie atinsă de artă. Mai mult. În toate domeniile spirituale și sociale, se consumă o parte a forței creatoare în cîte o modelare estetică; asemenea produse – care nu sînt opere de artă – sînt gustate estetic. De vreme ce nenumărate fapte ale experienței zilnice ne pun sub ochi adevărul că gustul se poate dezvolta și răsfrînge independent de artă, trebuie să recunoaștem sferei existenței estetice o cuprindere mai largă decît sferei artei.

Prin aceasta nu afirmăm că sfera artei ar fi un fragment mai restrîns. Din contra: esteticul nu epuizează conținutul și scopul acelui domeniu de activitate umană pe care îl numim, rezumînd, „arta". Orice operă de artă adevărată este, prin cauză și efect, extraordinar de compozită, ea nu se naște doar din beatitudinea unui joc estetic și nu revendică doar plăcere estetică – ca să nu mai vorbim de un randament al frumosului pur. Necesitățile și forțele în care arta își are existența nu sînt în nici un caz epuizate prin acea plăcere calmă ce caracterizează, potrivit tradiției, impresia estetică precum și obiectul estetic. Într-adevăr, artele au în viața spirituală și socială o funcție prin care sînt legate de tot ceea ce știm și de voința noastră.

Ca atare, este de datoria unei științe generale a artei să aprecieze just vasta realitate a artei, sub toate raporturile sale. Estetica nu poate rezolva această sarcină, atîta timp cît trebuie să posede totuși un conținut determinat, unitar în sine însuși și clar delimitabil. Nu se cade să mai lăsăm la o parte, iluzionîndu-ne, deosebirile dintre cele două specialități, ci trebuie să le punem în relief într-un mod atît de net și printr-o distincție din ce în ce mai fină, încît legăturile realmente existente să devină vizibile. Raportul dintre modul de a privi lucrurile practicat anterior și cel care intervine acum trebuie asemănat cu acela dintre materialism și pozitivism. Pe cîtă vreme materialismul a hazardat o anulare cît se poate de grosieră a spiritualului prin datul material, pozitivismul

a stabilit o ordine a forțelor naturale, în care relația de dependență determină consecința. Mecanismul, realitățile fizico-chimice, grupul biologic și cel istorico-social nu sînt explicate după conținutul lor, într-un mod succesiv, ci sînt îmbinate în așa fel încît ordinele superioare apar ca dependente de cele inferioare. Se cuvine de aceea ca de acum înainte și arta să fie înlănțuită metodologic cu esteticul. Ba poate încă și mai strîns, deoarece de pe acum estetica și știința artei conlucrează întocmai ca săpătorii unui tunel, care pătrund într-un munte din puncte opuse, pentru a se întîlni la mijlocul acestuia.

Se întîmplă ades – dar nu întotdeauna. În multe locuri, cercetarea se desfășoară cu totul indiferentă față de ceea ce se întîmplă în altele. Domeniul este într-adevăr prea mare, iar interesele sînt prea deosebite. Artiștii ne informează despre experiențele lor în creație, cunoscătorii ne instruiesc în tehnica diferitelor arte; sociologii cercetează eficacitatea socială, etnologii originea artei; psihologii sondează impresia estetică, parțial prin experiențe, parțial prin analiză conceptuală, filosofii discută principiile și modurile de procedare; istoricii literaturii, muzicii și artei plastice au adunat o cantitate uriașă de materiale – și totalitatea acestor cercetări științifice alcătuiește componenta cea mai solidă, nu însă și cea mai importantă a dezbaterilor publice care prosperă, din toate punctele de vedere, în reviste și în ziare. „Astfel, celui ce ia lucrurile în mod serios nu-i mai rămîne astăzi nimic de făcut decît să se decidă să instaleze undeva un centru, după care să vadă și să caute cum ar putea trata tot restul ca periferic" (Goethe).

Numai prin delimitare se poate naște din această dezordine activă o colaborare. Contradicții și ciudățenii există, pentru moment, încă foarte multe. Cine caută să restabilească o unitate conceptuală categorică, acela ucide viața care se manifestă prin ciocniri, încrucișări și lupte, și mutilează întreaga experiență propagată prin variate cercetări particulare. Pentru noi, sistem și metodă înseamnă: a fi liber de *un* sistem și de *o* metodă. Se pune totuși întrebarea dacă un singur individ poate ajunge atît de stăpîn pe diferitele moduri de procedare încît să le poată aplica în chip folositor. Potrivit unei concepții generale, filosoful pare într-adevăr îndreptățit să practice estetica într-un sens mai restrîns – dar competența de a se pronunța asupra științei generale a artelor s-ar cuveni să-i fie contestată. Filosoful care ține să se amestece în discuție în legătură cu orișice poate avea aerul unui diletant de profesie, al unui palavragiu ori al unuia „care le știe pe toate mai bine", fără o reprezentare corectă și o cunoaștere profundă a lucrurilor despre care fantazează. Nu s-ar cuveni, oare, ca învățații în materie de artă, pe de o parte, și artiștii creatori, pe de alta, să poată revendica obiectul, în mod exclusiv, pentru dînșii?

Teoria artelor particulare este cultivată de obicei în legătură cu cercetarea istoriei lor. În universități, istoricul de artă reprezintă în același timp și știința sistematică privind artele plastice; istoricul literar (într-o formă, ca să zicem așa, corespunzătoare cu funcția) trebuie să fie și lingvist; istoria și teoria

muzicii sînt de asemenea practicate de aceleași persoane. Firește, trebuie să acceptăm faptul că ambele direcții de activitate se pot sprijini reciproc și că îndeosebi istoricul fără cunoștințe sistematice ar fi încătușat pînă la imobilitate. Îndeletnicirea pur teoretică cu formele și legile fiecărei arte poate avea loc însă într-un chip fundamental și util – după cum ne arată experiența – chiar dacă evoluția istorică nu este cercetată mai de aproape. În acest fel se nasc științele sistematice speciale, pe care obișnuim să le numim poetică, teoria muzicii și știința artei. Examinarea epistemologică a premiselor, metodelor și scopurilor, cercetarea esenței și valorii artei ca și a caracterului concret al operei de artă mi se par a fi sarcinile unei științe generale a artei; concomitent, ea are în problemele pe care le pun reflecției creația artistică și originea artei, împărțirea și funcția artelor, unele domenii care nu și-ar putea găsi altminteri vreun loc. Și, cel puțin, deocamdată, filosoful este cel chemat să se ocupe de ele.

Mai trebuie înlăturată totuși încă o îndoială. Nu cumva artiștii creatori sînt cei care s-ar cuveni să ne învețe pe ceilalți în ce constă esența artei? Cu ce drept poate filosoful, care nu este el însuși artist, să se pronunțe asupra artei? Nu se expune acelorași reproșuri ca și economistul național, care scrie despre tranzacțiile bursiere fără să se fi aflat vreodată în agitația bursei?

Desigur, știința noastră datorează artiștilor, în măsura în care aceștia sînt și teoreticieni și scriitori, multe lucruri bune. Mai întîi, mărturiile despre creația lor sînt cu totul indispensabile. Pe urmă, ei au spus multe lucruri frumoase despre tehnica artei lor. Însă interesul lor pentru teorie are totuși, de regulă, un alt aspect decît strădania noastră. Artiștii vor să-și promoveze prin meditație propria creație, sau cel puțin să-și satisfacă nevoia naturală de înțelegere a condițiilor propriei arte. Scopul lor este îndreptat, ca atare, fie spre producția artistică, fie spre formarea personală. Cercetarea științifică nu are însă voie să rămînă un mijloc pentru atingerea unuia din aceste țeluri – îndreptățite în sine; ea își este scop ei însăși; și, de obicei, puține lucruri rezultă pentru ea din îndeletnicirea cu arta prin înclinație intelectuală. Nu vreau să vorbesc despre insuficiența artiștilor care se simt înclinați să ia cuvîntul fără să fie deprinși cu gîndirea abstractă și sistematică, ba chiar fără să bănuiască, în general, aspectul problematic a ceea ce pare de la sine înțeles; aș dori numai să știu excluse din știința pură atît reflecția despre artă, cît și critica de artă. În măsura în care cea dintîi ne învață să ne transpunem în viața specifică a operelor de artă luate în parte, iar cealaltă să distingem ideea și forma în creația individuală, ele realizează ceva în sensul educației și al capacității de a gusta a indivizilor. Însă toate valorile eterne filosofice sînt puse aici în slujba momentanului. Cunoscătorii și criticii își găsesc misiunea, dimpreună cu Sainte-Beuve, în faptul „*de se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis*”[1]. Descrierea și explicarea pot într-adevăr să-și aducă

[1] [„de a se mărgini să cunoască de aproape lucrurile frumoase și a se nutri cu ele ca niște amatori rafinați, ca niște desăvîrșiți umaniști”.]

o contribuție în acest sens și intră în obligațiile noastre să stabilim epistemologic dreptul și întinderea acestei contribuții; cu toate acestea, nu ne ocupăm cu înțelegerea și gustarea creației individuale.

Știința noastră își are originea, ca oricare alta, în necesitatea de înțelegere mai clară și în nevoia de a explica un grup de fapte. Deoarece domeniul de experiență pe care trebuie să-l facă perceptibil este acela al artei, apare dificultatea specială și stingheritoare de a remodela activitatea cea mai liberă, mai subiectivă și mai sintetică a omului, în sensul necesității, al obiectivității, al analizei. Această transformare violentă trebuie să se producă – altminteri nu există nici o știință despre artă. Orice element capricios, nelalocul său, irațional, trebuie extirpat în mod necondiționat. Fiindcă doar prin simpla recunoaștere a existenței sale, cum s-a întîmplat adeseori, el nu ajunge încă să fie cuprins cu mintea. Pe această cale, ne îndepărtăm, desigur, în mod frecvent, de realitatea trăită și de conștiința artiștilor. Ascultă vreun muzician tot ceea ce stabilește știința muzicii? Știe cititorul ori chiar poetul însuși că atmosfera specială, pe care o creează o strofă, este condiționată de vocalele fără nici o excepție închise? Vorbind despre asemenea lucruri, știința se lovește de o rezistență din partea artiștilor: fiindcă nu obișnuiesc să vadă limpede aproape nimic din toate acestea, creatorii le resimt ca pe o denaturare bizară și se închid cu totul în simțirea lor. Iată de ce, întotdeauna, creatorul va recunoaște un egal numai într-un creator, chiar dacă, de cele mai multe ori, îl urăște ca pe un rival; chiar și un mare poet se va simți mai asemănător cu născocitorul incult al unui cuplet decît cu cel mai savant gînditor. Tocmai în aceasta se află însă dreptul *nostru*. Noi vrem să înțelegem procesele și nu avem ambiția de a le putea produce. Ca urmare, intenția noastră nici nu se îndreaptă în sensul influențării artistului. Nu putem spune cu de-amănuntul și cu succes cum se începe crearea unei opere de artă. A ști și a putea sînt două lucruri deosebite. Iar știința generală a artei aparține domeniului larg al științei.

Dacă ar fi să mă avînt pe tărîmul dorințelor, atunci aș schița o imagine a aceluia căruia ar trebui să-i revină cîndva coroana împărăției. Ar fi născut să fie rege cel care ar fi înzestrat, în egală măsură, cu darul de a simți artistic și cu cel de a gîndi științific: arta, sub toate aspectele, ar trebui să constituie pasiunea sa, iar știința, cu toate metodele ei, capacitatea sa. Îl așteptăm cu nerăbdare.

# I. ORIENTĂRILE ESTETICII

## 1. Conținut și metodă

Niciodată nu i-a mers bine esteticii. Venită tîrziu pe lume, ca soră mai tînără a logicii, ea a fost tratată de la început cu dispreț: fie ca teorie a unei cunoașteri inferioare, fie ca știință a învelișului sensibil al absolutului; a rămas mereu ceva subordonat și secundar. Fie datorită acestui fapt, fie datorită obscurității chestiunii însăși – oricum, pînă astăzi estetica nu poate spune că posedă un domeniu strict delimitat și nici o metodă sigură.

O ambiguitate se ivește chiar de la o privire retrospectivă asupra *istoriei esteticii*. Dacă punem alături tratările sistematice ale obiectului, rezultă o linie alături de care se desfășoară o alta: linia gustului și cea a judecății artistice. Pe cît de puțin coincide evoluția moralismului cu evoluția esteticii, ori pe cît de puțin putem echivala progresul înțelegerii sufletului cu progresul psihologiei științifice, tot atît de puțin coincide, într-adevăr, istoria aprecierilor estetice cu istoria esteticii științifice. Nenumăratele judecăți prezentate într-o formă liberă, opiniile despre artă exprimate direct sau mijlocit își au, fără îndoială, însemnătatea lor deosebită: este important să aflăm în ce anume vedea o generație culmea artei și în ce măsură orientarea dominantă a gustului și a creației a exercitat o influență și asupra teoriei. Dar, în istoria generală a esteticii, accentul stă totuși pe sisteme.

Dimpotrivă, cealaltă linie capătă o valoare nouă cînd trecem la chestiunile care sînt rezumate de obicei prin denumirea de „*cultură estetică*". Este vorba, de astă dată, de modelarea vieții după criterii estetice. Năzuința noastră naturală spre plăcere poate fi rafinată, voința de desfătare poate fi purificată – și esteticul este locul potrivit pentru aceasta; Kant însuși a transferat în estetică plăcerea îndepărtată din etică. Desigur, această receptivitate la bucuriile delicate ar rămîne sterilă, dacă nu i s-ar asocia voința de a face mai valoroasă existența prin modelarea ei cu gust. Împreună însă, cele două produc frumusețe în vorbire și scriere, ținută și îmbrăcăminte, casă și grădină. Aceasta nu are nimic de-a face, în mod nemijlocit, cu arta: o înclinare formativă estetică îl îndeamnă și pe învățat să-și organizeze cartea într-un chip simetric, fără ca ea să devină printr-asta o operă poetică, adică un roman sau o dramă. Despre asemenea lucruri vom vorbi ocazional – pe cîtă vreme *istoria* științei noastre nu trebuie să fie amintită deloc.

De aici înainte, ne deplasăm de la domeniile marginale spre miezul esteticii. Din punct de vedere metodologic, îl găsim teribil de scindat. Se disting

aici trei grupe: estetică speculativă şi empirică; estetică normativă şi descriptivă; estetică subiectiv-psihologică şi obiectivă. În vreme ce estetica speculativă şi normativă, cea empirică şi descriptivă sînt strîns legate în virtutea naturii lor, odată cu introducerea celei de a treia perechi, se iveşte o dificultate, deoarece domeniul subiectivului este mai larg decît acela al psihologicului. Pare mai potrivit să situăm de o parte estetica descriptivă şi normativă, iar de cealaltă parte estetica obiectivă şi situaţională, cu toate că şi această împărţire se distinge mai mult prin caracterul ei complet decît prin sesizarea esenţialului. Estetica descriptivă caută să înfăţişeze starea de fapt a domeniului şi s-o explice prin analiză, cea normativă pleacă de la ideea că anumite principii sînt îndreptăţite ca atare. Cu această împărţire se întretaie cealaltă, conform căreia anumite lucruri (procese) ori posedă în natură, cultură şi artă, nişte indicii o b i e c t i v e, prin care sînt distinse de obiectele extraestetice, ori îşi capătă semnificaţia estetică numai din modul în care sînt c o n s i d e r a t e. În centru stă faptul că din contactul unui eu cu un obiect poate rezulta o trăire alcătuită într-un fel anumit, pe care noi o numim estetică. Deoarece latura subiectivă a procesului ne este cea mai apropiată, pare că cercetarea situaţiei reale îi revine psihologiei; metoda estetică corectă ar consta, aşadar, în analiza psihologică a trăirii, indiferent de ce este provocată; obiectul desfătării nu atîrnă greu, căci hotărîtoare este înclinarea eului de a crea o stare estetică. În mod evident, această concepţie nu e totuşi suficientă. Nu au anumite linii, suprafeţe, culori drept urmare o reacţie estetică incomparabil mai puternică din partea privitorului decît altele? Încă mai demult, Schiller căuta o „noţiune obiectivă a frumosului" şi o afla în libertatea sub forma aparentă ca într-o constituţie a obiectului de care satisfacţia estetică se leagă uşor şi sigur. Chiar şi în noţiuni fundamentale cum sînt acelea de „sublim" şi „tragic" şi, în primul rînd, în structura unei drame sau a unei sonate, se află situaţii obiective, care dau un înţeles durabil acelor noţiuni şi acestor opere, independent de schimbarea de sens a cuvintelor. Există, de aceea, alături de psihologia impresiei estetice, o filosofie a obiectului estetic. Noi putem arăta unde sînt de găsit frumuseţile naturii (inclusiv ale corpului uman) şi pentru asta nu avem nevoie de sistemul cultural al artei; Renoir a confirmat distincţia ce apare şi aici între esenţa estetică şi cea artistică, prin cuvintele: „Nu în faţa unui peisaj frumos, ci în faţa unui tablou iau hotărîrea de a deveni pictor". Putem arăta, mai departe, că naturii estetice i se alătură o artă estetică a cărei puritate este în acelaşi timp o sărăcie, căci prin artă estetică înţelegem prototipul acelor opere muzicale şi coloristice în care sunetele şi culorile sînt luate continuu în consideraţie ca atare. Modul în care, să zicem, Ravel şi Schönberg amestecă sunetele sau acela în care cîntă Busoni – fără fundalul trăirii uman-afective –, felul în care pictorii cei mai recenţi savurează din plin culorile şi divid ritmic suprafeţele ne dau o imagine despre creaţiile la care poate ajunge arta estetică.

Cu toate acestea, chiar făcînd abstracţie de un asemenea o b i e c t i v i s m e s t e t i c, ştiinţa noastră nu are nevoie să fie tratată ca o parte sau ca o urmare a psihologiei. Modelul teoriei cunoaşterii ne învaţă că procesele care se petrec în conştiinţă (şi anume acelea ale actului de a cunoaşte şi ale celui de a şti) trebuie concepute şi altfel decît ca psihologice. Delimitarea şi caracterizarea stării sufleteşti estetice presupune deja o normă pe care psihologia nu o poate furniza; pe această latură, există premise transcendentale, baze categoriale; şi dacă estetica vrea să examineze chiar judecăţile de gust care se contrazic între ele, în privinţa justificării pretenţiei lor, ea părăseşte domeniul psihologiei şi devine o axiologie. Desigur, atîta timp cît deosebirea dintre judecăţi îşi are rădăcinile într-un caracter mai mult sau mai puţin complet al concepţiei – ceea ce e cazul cel mai frecvent – ea poate fi încă explicată psihologic; cînd însă doi observatori la fel de buni diferă între ei şi cînd e vorba, de pildă, de faptul că unul a considerat drept principale componentele de conţinut, iar celălalt componentele formale ale obiectului, atunci se pune problema dacă estetica înclină într-o parte sau în cealaltă. Aşadar, nu numai obiectivismul estetic, adică referirea la o existenţă obiectuală a esteticului, respinge psihologizarea integrală a ştiinţei noastre, ci şi în cadrul subiectivismului estetic există un mod de considerare valoric (sau normativ, sau criticist), care se opune celui psihologistic.

Deoarece vom discuta mai tîrziu, în chip amănunţit, atît obiectivismul, cît şi subiectivismul, vom lua acum în considerare formele mari ale e s t e t i c i i v a l o r i i (cea metafizică şi cea critică) şi ale e s t e t i c i i p s i h o l o g i c e (cea descriptivă şi cea analitică). Fiindcă ele conţin – faţă de împărţirile citate mai înainte – punctele de vedere cu adevărat decisive.

Întrucît spaţiul esteticului este inserat într-un sistem doctrinal filosofic, el capătă un loc anumit şi o relaţie asigurată cu celelalte specialităţi filosofice; întrucît frumosul este dedus din cauzele ultime, el se ancorează în profunzime. Aceste avantaje sînt totuşi contracarate de dezavantajul că nu există nici un sistem filosofic recunoscut, nici o metafizică recunoscută, că, prin urmare, nesiguranţa unei estetici autonome este înlocuită cu o altă nesiguranţă. În afară de aceasta, metafizicianul ajunge doar prin nişte salturi foarte primejdioase la faptele ce necesită explicaţie. Tocmai această circumstanţă a atras de altfel prieteni şi cititori esteticienilor metafizicieni, căci înlănţuirea nemijlocită a unor lucruri îndepărtate prezintă o foarte mare atracţie. Ceea ce numim spiritual, în sensul bun al cuvîntului, constă cel mai adesea în aşa ceva. Intervin asemănări surprinzătoare, idei ce străfulgeră şi iluminează subit. Şi astăzi sînt agreate, din nou, discuţiile în care particularul este pus nemijlocit în legătură cu tot ce e mai general. Aceste expuneri pot fi adevărate, adică relaţia afirmată în ele poate exista realmente. Cu toate acestea, ele nu conţin un adevăr ştiinţific. Căci pentru asta e nevoie de demonstrarea progresivă, de la un punct la altul, a unei relaţii constante. Toate elementele intermediare trebuie să fie descoperite şi demonstrate, în apartenenţa lor necesară. Prin urmare, nici nu

posedăm vreun mijloc de a recunoaşte imediat justeţea sau injusteţea unor astfel de afirmaţii. Asemenea reflecţii estetice orbesc, fără să încălzească. Ele surprind, fără să dovedească. Ele îl aduc pe cititor sau pe ascultător într-o stare de excitare infructuoasă, care este confundată mult prea lesne cu aceea de cercetare ştiinţifică şi de convingere fundamentală: Hegel a fost apărat, în general, de mari erori prin cunoştinţele excepţional de cuprinzătoare şi stăpînite cu siguranţă pe care le avea[1] şi prin geniala lui sensibilitate. Urmaşii săi mai mărunţi au preluat doar principiul, nu şi capacităţile maestrului. Aşa se face că, foarte adeseori, ei susţin afirmaţii care sună genial, dar sînt cu siguranţă false, şi că umflă, prin formulare dialectică, lucruri neînsemnate în date importante. Pentru cine stăpîneşte modul de exprimare al şcolii e uşor să înalţe trivialul pînă la ceva uimitor. Dacă privim atent, observăm în spatele acestor exprimări, în parte sublime, în parte spirituale, simple adevăruri sau analogii nedemonstrabile sau îndrăzneţe salturi de idei. La urmaşii maestrului, chiar şi unitatea sistemului este adeseori doar aparentă. Mulţi dintre ei sînt asemenea croitorului care cosea o rochie mare, fără să facă nod la aţă: dacă trăgeai de un capăt, trăgeai totul afară şi peticele se împrăştiau în toate părţile.

Asupra ideii fundamentale a „esteticii de sus în jos" există unitate de vederi. Frumosul se distinge de agreabil prin aceea că esenţa şi sensul existenţei lumii transluminează prin fenomen, că un conţinut ideal este făcut intuitiv, că ceva infinit este reprezentat prin finit. Este drept că ideile sînt active peste tot, însă în luptă cu alte forţe, deci invizibile sau măcar prejudiciate, pe cînd în frumosul natural şi cu atît mai mult în frumosul artistic, ideile sînt pe deplin concretizate. Această teorie are două laturi: în primul rînd, platonismul, asupra căruia nu avem a ne da cu părerea aici – în al doilea rînd, afirmaţia că esteticul se contopeşte cu intuitivul. Împotriva acestei de a doua laturi a teoriei, se ridică îndoieli, pentru că există şi un alt fel de imaginaţie intuitivă decît cea estetică, şi anume cea tehnică. Proiectul unei maşini ori al unui pod, proiect prin care nişte părţi sînt îmbinate în vederea unui scop anumit, nu este posibil fără imagini intuitive şi meditaţia în timpul construirii ulterioare se produce tocmai ca un lanţ de reprezentări intuitive. Un inginer spunea că în timpul acestei activităţi constructive „noţiunile nu sînt reprezentate prin cuvinte, ci prin imagini ale unor mărimi geometrice şi, în cele din urmă, şi prin simboluri geometrice ale părţilor de construcţie tehnică". Or, acest fel de cunoaştere intuitivă se deosebeşte cu siguranţă, în mod considerabil, de cea estetică, deşi în arhitectură ele devin unanime; existenţa lor ne interzice însă oricum să considerăm intuitivitatea unei idei ca privilegiu al trăirii şi al obiectivităţii estetice. La aceasta, se adaugă faptul că, în cazul

[1] Să se ia în considerare, dimpotrivă, ceea ce spune Solger, într-o scrisoare, despre Michelangelo: „Acesta e de asemenea un obiect pe care, în fapt, mi-l construiesc numai şi pe care totuşi mi-ar plăcea grozav să-l cunosc prin proprie înfăptuire" (*Nachgelassene Schriften* [*Opere postume*], I, p. 494).

artei poetului, intuitivitatea poate fi contestată. Psihologia gîndirii de dată mai recentă a stabilit cum înţelege omul sensul şi raportul ideilor, fără să fie sprijinit de reprezentări intuitive, şi a fost lesne de conchis că, în mod corespunzător, şi conceperea cuvîntului poetic putea să aibă loc fără sensibilizare. Cercetarea ulterioară a arătat că cele cîteva imagini care apar sînt individual diferite, deci nu necesare, că descrierea poetică a unui peisaj liniştit, cît şi aceea a unei acţiuni agitate provoacă mai ales reprezentări ale amintirii personale a unor trăiri sau impresii literare. Pe scurt, poeticul, ca parte a esteticului, nu acţionează esenţialmente prin intuitivitate, în sensul obişnuit al cuvîntului. În acest punct, metafizica frumosului dă greş.

Kant, la a cărui e s t e t i c ă c r i t i c ă trecem acum, a pus preţ pe fantezia intuitivă numai în conlucrare cu inteligenţa. Deoarece senzorialitatea ca şi inteligenţa înlesnesc construirea lumii reale printr-o atribuire universal valabilă de formă, armonia dintre ele – pe care se întemeiază sentimentul plăcerii estetice – are şi ea o îndreptăţire la valabilitatea generală. În fiecare frumuseţe este conţinută armonia liberă a celor două funcţiuni ale raţiunii şi, prin aceasta, o necesitate obiectivă. Lucrul acesta nu e valabil în sensul unei constatări psihologice, ci în sensul „problemei de drept": cum pot rezulta aprecierile estetice din esenţa raţiunii? Cum se face că există pentru această plăcere determinări ce sînt independente de experienţă? Nici gustul personal, nici organizarea umană conformă speciei nu stau la baza esteticii, ci elementele care elaborează, din ceea ce este dat, valorile frumosului sînt nişte necesităţi raţionale de mari proporţii. Activitatea spiritului operează alegînd, configurînd, creînd în trăirea estetică la fel ca în imaginaţia „exemplară" a artistului; ea este coordonată, ca principiu al contemplării, cu explicarea empirică a naturii şi cu aprecierea morală. Ca să fim mai exacţi, i-a revenit conştiinţei estetice sarcina de a stabili pe tărîmul sentimentului o unitate, aşa cum este ea rîvnită în cadrul gîndirii şi al acţiunii; „naturii inteligibile" i se alătură „natura frumoasă", imaginii cunoaşterii ştiinţifice a existentului i se alătură imaginea trăirii estetice a aceluiaşi existent. Cu acest prilej, este presupusă independenţa domeniului, îndeosebi faţă de inteligenţa teoretică şi de morală. Dar Kant nu a izbutit să ferească sectorul valorii esteticului de unele influenţe ce vin din domeniul libertăţii morale (fapt ce apare clar în teoria caracterului sublim) şi să înalţe esteticul din poziţia sa intermediară între fiinţă şi obligaţia morală, la o autonomie reală.

Este posibil, în principiu, acest lucru? Există o l e g i t a t e d e s i n e absolut proprie domeniului nostru? Se poate deduce din ea fiece creaţie estetică? În ce priveşte legitatea de sine a esteticului, s-a încercat de curînd explicitarea sa prin raportul existent aici între subiect şi obiect. Pe cînd în domeniul logicului, aşa cum cred mulţi neokantieni, subiectul – chiar şi ca opoziţie pur teoretică faţă de imperiul adevărurilor – nu are nici o importanţă, eul ideal, cu trăirea sa imediată, depinde necondiţionat de estetic: el nu poate fi nici omis de

gîndire şi nici tratat ca un lucru secundar. Mi se pare just. Dacă devenim conştienţi de esenţialul esteticului, este evident că subiectivitatea nu poate să lipsească din el, pe cîtă vreme construcţia unui argument sau relaţia unor propoziţii ştiinţifice nu trimit prin nimic la un subiect. Altfel stau lucrurile totuşi cu deducerea situaţiilor particulare din această caracterizare generală a domeniului valoric estetic. Ce-i drept, putem clarifica, în sensul negaţiei, că în lirică nu are ce căuta categoria realităţii sau, că, la explicarea unei bucăţi muzicale, cauzalitatea nu contribuie cu nimic; dar nu putem încă, pozitiv, pe stratul fondator al esteticului pur, să construim structurile particulare, pînă în cele mai mici detalii. Chiar dacă avem mereu în vedere că operele de artă nu se gospodăresc doar cu mijloace estetice, dacă luăm deci în calcul numai o parte a frumosului artistic, dimpreună cu natura şi cultura estetică, rămîne totuşi dificil să stabilim un raport realmente nelacunar între caracteristica valorii şi cazul particular.

Acest raport este însă dat în mod nemijlocit, de îndată ce ne este limpede că valoarea estetică apare integral în fenomen. O subsumare a individualului sub un general ce conţine o multitudine de lucruri nu are aici nici un sens. Cînd Croce numeşte configurarea estetică o „adiere cosmică", el dă expresie totalităţii creaţiei sau – dacă privim din cealaltă parte – individualizării valorii. Ar trebui să adăugăm totuşi că această suprapunere dintre existenţă şi semnificaţie, pe care Lotze o lăuda deja ca pe o favoare a destinului, îi atribuie obiectului estetic o poziţie intermediară remarcabilă, între domeniul naturii şi cel al istoriei. Există fenomene în natură care îşi revelează imediat, unui ochi limpede, legitatea ce domneşte în ele; nici măcar nu avem nevoie să ne întoarcem la fenomenele originare de care vorbea Goethe, ci e destul să ne gîndim la seria de culori bazată pe înrudire şi tranziţie, ca să avem la îndemînă un exemplu semnificativ. Este uşor de înţeles că, de cele mai multe ori, o pluralitate de observaţii, sprijinită pe ipoteze şi determinări ale scopului obţinute prin gîndire trebuie să premeargă stabilirii legii, căci legea naturală este încorporată absolut în acelaşi mod în cazurile subordonate. Dar întrucît este conţinută totuşi şi în cazul individual, ea se poate dezvălui, desigur, unei observaţii unice şi unei „intuiţii pătrunzătoare de esenţă" (ca să preluăm expresia vulnerabilă a fenomenologilor). Prin aceasta, opoziţia dintre inducţie şi deducţie este depăşită; nu există nici măcar o împletire a ambelor metode, ci un efect care le depăşeşte. Datul real este adus într-o relaţie nemijlocită cu un raport abstract, el este – cum se spune deseori astăzi – „apreciat" (pe cîtă vreme spunem că e „judecat", atunci cînd trebuie stabilit un raport între cele ce sînt date). Aprecierea îşi capătă însă adevărata ei semnificaţie abia prin faptul că omul de voinţă ia atitudine faţă de ceea ce este dat. Aceasta e situaţia de fapt în cunoaşterea istorică. Vestita „lege individuală" a fiecărui eveniment istoric are ca premisă categoria valorii şi ca fundal conceptul de „umanitate". Prima nu are nevoie să fie explicată, iar cealaltă, doar în măsura în care trebuie arătat că umanitatea, ca purtătoare a proceselor istorice, le conferă caracter sistematic şi unitate. Uma-

nitatea, care este alcătuită din popoare și epoci, parcurge o evoluție, adică trebuie să devină ceva (ori nimic, dacă e cazul să-l credem pe Eduard von Hartmann); legea sa evolutivă și vitală determină valoarea faptului individual.

Între cele două moduri de considerare, cel estetic se află oarecum la mijloc, cam în felul în care, la Kant, puterea de judecată se află la mijloc între rațiunea teoretică și cea practică, ori frumusețea și finalitatea între lumea senzorială și cea morală. Un obiect estetic este sesizat într-o intuiție unică; dar nu ca un caz inferior al unei reguli abstracte și foarte răspîndite, care ajunge să se facă vizibilă în individ. În spatele său, trăiește mai curînd un subiect conținător de valoare, pe care noi îl numim pe scurt „frumosul" și pe care îl cunoaștem ca pe un organism cu multe articulații. Trebuie desemnat ca subiect, în măsura în care este viu și se dezvoltă; raportul său cu obiectul estetic particular se întemeiază pe capacitatea de a se înfățișa pe deplin în individual, fără să piardă din valența sa generală. Același fel de a înțelege se ascunde în vechea lege formală a unității în varietate, pentru că ceea ce este variat nu are voie să stea alături de ceea ce e comun, ci trebuie să se dezvolte din comun ca o desfășurare contrară, să zicem, dintr-o trăsătură fundamentală ritmică. Înăuntrul sufletului, sentimentul prezintă un comportament asemănător, deoarece poate reuni toate notele valabilității generale cu cea mai puternică conștiință a originalității stricte. Din cauza unei atare inseparabilități a inteligibilului de ceea ce poate fi trăit, din cauza ciocnirii dintre un proces de cunoaștere și o esență alogică, Croce a declarat ratată posibilitatea de apreciere a unei opere de artă: „Critica adevărată și perfectă este relatarea istorică a ceea ce s-a întîmplat (cu intuițiile artistice)". Această concluzie trebuie însă respinsă, deoarece caracterul intuibil al valorii frumosului interzice o deducere a creației individuale dintr-o regulă generală.

Linia esteticii, așa cum o vedem pînă acum, începe cu postulatul fundamental al obiectivismului, care arată că obiectele estetice sînt mai mult decît niște ocazii oarecare pentru un proces sufletesc. Cum pentru aceste obiecte relația cu eul este esențială – fără ca prin aceasta să-și piardă constituția lor proprie – valoarea lor trebuie caracterizată ca o valoare de trăire. Obiectele estetice spațiale, de pildă, conțin de cele mai multe ori acel gen de varietate care se numește contrast, deoarece dintre toate formele de variabilizare contrastul posedă cea mai puternică valoare de trăire; procesele estetice temporale preferă gradația, pentru că adăugarea a ceva nou la ceea ce este dat, dimpreună cu păstrarea acestui dat, stîrnește cel mai viu ecou în subiect. Toate obiectele estetice există pentru ele însele, căci, dacă ar depinde unul de altul sau ar fi amestecate între ele ca lucrurile din natură sau evenimentele din istorie, nu ar mai captiva plăcerea pură. Înțelegerea teoretică cere ca obiectul său să fie integrabil într-un întreg – trăirea estetică se mulțumește cu obiectul detașat; cea dintîi pricepe numai printr-o coordonare ce progresează la infinit, cealaltă se bucură de legitatea proprie a individualului. În vreme ce

personalitatea morală trebuie să se elibereze, după Kant, de orice accident al vieții instinctuale și să se purifice în direcția generalului operei de artă, pe care o putem asemui cu o personalitate, nu i se pretinde același sacrificiu. Prin această insularitate ni se comunică deci cu siguranță o caracteristică decisivă a oricărei creații estetice: „Dar ceea ce-i frumos e fericit în sine", spune Mörike într-o mică poezie. Tot atît de sigur e că se cere mai multă activitate proprie contemplatorului, în vederea delimitării obiectului de frumos natural, decît în cadrul artei, care îi poate veni în ajutor cu rame[1] și socluri. Cu toate acestea, nu trebuie să exagerăm teoria despre izolarea obiectului estetic. Coloanele gotice nu trebuie concepute pentru sine, ci ca părți ale construcției; o casă de țară ne îndreaptă atenția, dincolo de ea, spre parcul din împrejurime, un scaun ne invită prietenos să ședem – limitele cîmpului de forțe estetice nu sînt ușor de trasat[2]. Doar atît se poate spune: că toate obiectele de acest gen își au centrul în ele înseși și de aici se adresează trăirii.

Ca valoare individuală, valoarea trăirii nu este exclusă, firește, din orice categorii de gîndire. Existentul ca atare se subordonează mereu anumitor modalități de îmbinare, cel puțin celor spațio-temporale; în consecință, nici frumosul natural și artistic nu se află în afara principiilor sintetice, care fac posibil, în genere, experimentabilul. Numai absolutul se sustrage acestei rețele. Nu trebuie să se conchidă însă de aici că existența estetică ar aparține realității experimentale[3] spațio-temporale: desigur, se află în ea, dar nu trăiește cu ea. Chiar dacă nu o desprindem, ca domeniu de impunere a ideii, de constrîngerea restului lumii, putem s-o privim, pe baza caracteristicilor comunicate mai sus, ca pe un sector sacru. Acestei împrejurări îi corespunde faptul că se admite, în cadrul sferei eului, un c o m p o r t a m e n t aparte, p u r e s t e t i c. Dacă vrem să numim proprietățile ce revin unui comportament complet și exclusiv estetic, ele sînt: starea de detașare față de corelarea continuă a trăirilor personale, eliminarea dorinței, pe de o parte, o activitate sufletească bogată, lipsită de piedici și o contopire cu unitatea ca de univers a unui obiect, pe de alta. În fond, se pierde ceva din întregul vieții, dar acel ceva e de așa natură că noi îi resimțim

---

[1] Faptul că rama oferă tabloului o protecție împotriva deteriorărilor nu provoacă în și pentru sine nici un sentiment de plăcere estetică la contemplare – ci acest gen de ajutor trebuie să apară, în mod rafinat, ca o izolare sau ceva asemănător; la aceasta se adaugă faptul că delimitarea netă produce, de cele mai multe ori, o mai puternică accentuare a centrului tabloului.

[2] O dificultate înrudită intervine la aplicarea noțiunii de identitate a obiectelor estetice. Transpusă într-o tonalitate foarte diferită, o bucată muzicală mai este același lucru? În cazul unei sensibilități mai mari pentru ceea ce este caracteristic tonalităților și în cazul unei atenții absolute la ascultare, anumite transpuneri reprezintă o schimbare atît de mare încît opera nu mai rămîne „aceeași".

[3] Marées a spus: „Perspectiva e o absurditate", iar Riegl a refuzat să vadă în descoperirea legilor perspectivei o îmbogățire a picturii.

lipsa ca pe un privilegiu. Poate că nu a fost un act fericit cînd s-a numit acest avantaj lipsă de interes. Psihologia descriptivă a unui Lipps a precizat mai bine procesul, în sensul că pretenția obiectului de a fi perceput se întîlnește aici cu natura sufletului, ceea ce duce la nașterea unei contemplări de durată. Această psihologie se conduce după criteriul obținerii activităților pure ale gîndirii, valorizării și voinței, din starea de fapt a conștiinței individuale și a condiționărilor sale; ca știință a conștiinței, ea întreprinde o eliberare de accidental asemenea aceleia pe care o realizează știința naturii, pe terenul său. O atare obiectivare a psihicului îl conduce pe estetician la rezultatul că sufletul care vibrează în sine însuși, înzestrat cu prisosul crescînd al unei trăiri puternice, conține starea estetică – un rezultat care trebuie recunoscut și de pe o bază filosofică.

Pe altă poziție se situează acea formă de estetică psihologică ce ar dori să obțină un material faptic verificabil prin descompunerea comportamentului estetic în ultimele sale componente. Nu o caracterizare generală este importantă pentru ea, ci descoperirea de impresii elementare, fiindcă acestea trebuie să fie mai puțin expuse ezitărilor individuale decît trăirile estetice superioare, construite din ele. S-ar părea totuși că această ipostază decisivă nu se potrivește întotdeauna. Cel puțin Külpe spune despre încercările de acest fel „că mărimea deosebirilor individuale dintre judecăți face iluzoriu calculul mediei". Hamann pune alte întrebări: dacă un astfel de element apare vreodată singur în trăirea estetică, ce efect se leagă de simplitatea sa, ce relații are în general cu comportamentul estetic – întrebări cărora, de fapt, nu li se poate încă răspunde. Nesiguranța crește apoi prin aceea că impresia estetică se modifică pe parcursul ei, deci totdeauna se pot compara între ele numai fragmentele corespunzătoare a două impresii; în fine, ea crește și prin faptul că chiar și față de cele mai simple procese estetice, sînt posibile diferite atitudini psihice. Esențială rămîne împrejurarea că experiențele le face un observator inteligent, care se studiază pe sine însuși, ori măcar triază temeinic mărturisirile smulse experimental, în loc să le îngrămădească. Adevăratul avantaj al autoobservării unificate se află totuși în creșterea unei responsabilități a individului care se știe verificat de alții, în ce privește apariția diferitelor situații și obținerea anumitor tipuri.

Introducerea în estetică a lui Fechner a lansat mai întîi ideea că o trăire estetică s-ar forma printr-o simplă asociere a elementelor eficace. Legile după care se asociază părțile componente sînt foarte numeroase la Fechner, rău ordonate și eterogene. S-ar putea reduce aceste „principii" la un număr cu mult mai mic sau, cu egală justificare, li s-ar mai putea alătura încă tot pe atîtea. În străduința de a descoperi anumite principii experimentale, în locul generalităților metafizice, Fechner a ajuns la o multitudine de reguli, dintre care doar cîteva au exercitat o influență asupra evoluției ulterioare a esteticii. Legile concordanței, ale insensibilizării ș.a.m.d. nu s-au confirmat ca niște caracteristici temeinice ale vieții estetice, ci doar ca niște condiții psihologice asociate. Însă

principiul asociaţiei pe care Fechner îl alătură deseori acestor reguli, cercetîndu-l tot psihologic, şi nu numai în domeniul estetic, a atras asupra sa atenţia generală. La fel şi teoria celor trei metode experimental-estetice. Ele sînt cele ale alegerii, creării şi utilizării. Conform celei dintîi, se adună judecăţile a cît mai multor persoane asupra formelor pe care le-au ales ca fiind cele mai plăcute dintr-un număr de forme de acelaşi fel. Potrivit celei de a doua metode, subiecţii sînt puşi să creeze ei înşişi forma care li se pare cea mai frumoasă – iar potrivit celei de a treia, se cercetează formele simple cele mai folosite, adică cele care apar în viaţa zilnică în uz. Această din urmă metodă are valoarea cea mai mică, pentru că, în ce priveşte formatul hîrtiilor de scrisori, al cutiilor de mănuşi şi alte asemenea lucruri, nu decide numai gustul, ci, măcar în aceeaşi măsură, moda alimentată de alte surse. Celelalte două moduri de procedare au fost găsite totuşi valoroase şi au fost perfecţionate. S-a dezvoltat „metoda serială", potrivit căreia o serie de obiecte, alcătuită printr-o creştere constant progresivă a unei laturi a obiectului, care de altfel rămîne acelaşi – să zicem cu cîte un milimetru – trebuie transformată într-o serie de valori estetice, tot atît de constant progresivă. Rezultă, cu această ocazie, că măririi matematice nu-i corespunde vreo creştere a plăcerii, ci că se produce o cu totul altă ordonare, conform unor puncte de vedere estetice. O altă metodă este aceea a comparării pe perechi a doar cîte doi membri ai seriei, cu care prilej însă succesiunea perechilor provoacă încurcături. Şi mai îndoielnic este să se pună în faţă un singur obiect şi să se ceară să fie apreciat cu unul din cele cinci predicate date (foarte frumos, frumos, indiferent, urît, foarte urît), fiindcă alegerea predicatului ar putea fi influenţată, chiar în cazul aceluiaşi subiect, de schimbarea dispoziţiei. Metoda creativă a fost dusă mai departe, în măsura în care trebuie făcute cercetări nu numai în ce priveşte culmea plăcerii, ci şi elementele seriei ce se deosebesc în mod sensibil, din punct de vedere estetic, de unele elemente date.

Întreagă această „estetică de jos" descompune trăirea estetică într-un vîrtej de plăceri punctuale. Ea rămîne la fel de departe de problemele propriu-zise, pe cît rămîne hedonismul psihologic de problemele de destin ale vieţii morale. Prin aceasta, „estetica de jos" se întîlneşte cu „estetica de sus", care îi este inamică, dar asemenea căreia abordează esteticul tot cu nişte concepte străine. Sistematica metafizică aminteşte de Marea Moartă: orice vietate care cade în apa sărată, ce pare limpede, pluteşte la suprafaţă şi trebuie să piară; în Marea Moartă a absolutismului conceptual, conştiinţele vii, izolate, nu ajung niciodată la adîncime şi sînt otrăvite. Cercetarea trebuie să explice însă cît mai imparţial lucrurile pornind dinăuntrul lor. Estetica metafizică şi cea analitic-psihologică formează împreună o „estetică din afară"; în ce ne priveşte, alegem o estetică „dinăuntru", care tinde să aprecieze just valoarea intrinsecă a domeniului, în spiritul criticismului şi psihologiei descriptive. Poziţia ei de ansamblu ar putea fi caracterizată cam în felul următor: obiectele (şi categoriile) sînt distinse prin note esenţiale speciale; de asemenea, comportamentul estetic

posedă şi el cîteva caracteristici decisive, printre care procesele individuale ce le conţine din belşug se dovedesc a fi omogene şi nu nimerite laolaltă din întîmplare. Pe latura obiectului, este decisivă unitatea ce-şi este suficientă în forma individuală şi nivelarea valorică a diversităţii; pe latura subiectului, este determinantă forţa trăirii pure; subiectul şi obiectul estetic nu trebuie separate niciodată – pe cînd în imperiul adevărului, subiectul nu are nici un loc, iar, în imperiul moralităţii, obiectul este gîndit numai ca un dat ce trebuie depăşit. Valoarea estetică este, prin urmare, o valoare de trăire subiectiv-obiectivă.

După ce s-a stabilit o poziţie, trebuie expuse şi examinate teoriile cele mai importante.

## 2. Obiectivismul

Principiile generale, care pot da orientarea unei estetici, îşi vădesc forţa lor vitală mai ales acolo unde se referă la frumosul artistic. Lucrul acesta este valabil cel puţin în ce priveşte obiectivismul estetic; înţelegem prin aceasta esenţa tuturor teoriilor ce află specificul domeniului de cercetare mai cu seamă în natura obiectului şi nu în comportarea subiectului receptor. Acea natură a valorii estetice se poate stabili însă cel mai lesne printr-o raportare la restul realităţii, dar desprinzînd-o de ea. Iată de ce aparţin acestei direcţii teoriile care explică „frumosul" şi arta în funcţie de raportul lor cu datul natural; astfel, naturalismul afirmă că arta este realitate, pe cînd diferitele genuri de idealism o prezintă ca fiind mai mult decît realitate; invers, formalismul, iluzionismul, senzualismul o consideră drept ceva mai puţin decît realitatea.

Naturalismul nu află un sprijin numai în mărturiile artiştilor înşişi – fiindcă aceştia nu ostenesc să ne asigure că redau pur şi simplu ceea ce percep – ci se înseriază de asemenea cu uşurinţă şi într-o direcţie generală a gîndirii. Pozitivismul (în sensul larg al cuvîntului) e cel ce conduce, într-un mod oarecum de la sine înţeles, la teoria că arta trebuie să se menţină strict la ceea ce e dat. Chiar şi în etică îşi găseşte un suport principiul pus acum în discuţie. Care optimist, explicînd lumea reală ca fiind cea mai bună din cîte sînt posibile, poate încuviinţa un joc al imaginaţiei străin de realitate, fără să fie inconsecvent? O relaţie, ce-i drept, nu necesară, dar comprehensibilă, există, în fine, între optimism şi naturalism, pe de o parte, şi convingerea religioasă cucernică, pe de alta. Dacă lumea este o imagine palidă a lui Dumnezeu, atunci nu poate exista frumuseţe mai înaltă decît a acestei lumi şi nici artă mai bună decît aceea care o imită cu credinţă. A crea naturalist înseamnă, în acest caz, a-l cinsti pe creator în operele sale. Ordinea astrelor, bogăţia lumii animalelor şi a plantelor, puterea a ceea ce este mare şi farmecul a ceea ce e mic – toate acestea trebuie să îndrepte spre cel veşnic gîndurile artistului care creează imitînd smerit.

Să facem însă abstracţie de fundamentarea într-o concepţie despre lume şi să luăm în consideraţie teoria în sine. Pledează atunci împotriva

naturalismului următoarele reflecţii. Mai întîi: la o redare exactă a unui fragment de natură, apar sentimente extraordinare care nu existau în cazul contemplării originalului. O figură de ceară care seamănă pînă la confuzie ne inspiră groază, deci un sentiment neestetic, care nu ar fi apărut în cazul perceperii omului adevărat. În al doilea rînd, tot ceea ce se poate numi în vreun fel operă de artă rămîne în urma realităţii. Panorama este lipsită de lumina soarelui, de zgomot şi mişcare, de aerul proaspăt; figurina de ceară este lipsită de puful de pe obraz şi de pe mînă, copia de ipsos de ochiul deschis şi de neîncetata schimbare de volum a părţilor corpului, corelată cu procesele sufleteşti. Agitaţia vizibilului nu poate fi redată în artă. În al treilea rînd: asemănarea nu coincide nicidecum cu adevărul naturii. Caricatura şi schiţa unui desenator care se pricepe să le facă reuşite prezintă, poate, o surprinzătoare asemănare cu modelul, dar ele nu sînt fidele naturii. Caricatura exagerează anumite particularităţi, iar schiţa trece sub tăcere multe lucruri pe care ar trebui să le comunice o reprezentare. Cunoaştem tablouri din care figurile ne întîmpină cu cea mai deplină vivacitate, cu toate că artistul a omis nasul şi urechile, ba chiar şi ochii, punînd doar o pată de culoare. Pictorii de toate orientările au afirmat solemn că arta lor ar consta în „omisiune", în *savoir faire des sacrifices*[1]. În al patrulea rînd şi ultimul: la o copie desăvîrşită, ar trebui ca factorul decisiv, şi anume individualitatea artistului, să fie complet eliminat. Ar însemna să excludem însă viaţa din artă, dacă am vrea să lichidăm deosebirile personale dintre artişti. Ar mai însemna, pe lîngă asta, să echivalăm originea satisfacţiei estetice cu plăcerea pentru o asemănare, aşadar cu bucuria de a recunoaşte.

Dacă totuşi teoriile naturaliste sînt în continuare propovăduite şi aparent urmate, trebuie să existe, parţial teoretic, parţial în mod practic, nişte cauze care nu au fost discutate pînă acum. Dintre motivele teoretice, intră mai întîi în discuţie confuzia uşor de înţeles dintre fidelitatea aparentă faţă de natură şi imitaţia adevărată. Schiţa şi caricatura pot arăta deja în mod clar cît sînt de deosebite între ele impresia de naturaleţe şi imitaţia reală. Asemenea realizări artistice, nefinisate sau desfigurante, se dovedesc a fi creaţii în cel mai deplin înţeles al cuvîntului şi dau totuşi cea mai vie impresie de fidelitate faţă de natură. Naturalismul greşeşte cînd îşi închipuie că o asemenea impresie se poate obţine numai printr-o imitaţie servilă a datului. Impresia de natură nu trebuie pusă pe acelaşi plan cu redarea naturii. Concepţia negativă ar fi de aceea preferabilă celei pozitive. S-ar spune mai exact că trebuie evitate acele abateri de la natură care sînt legate de sentimentul tulburător al neadevărului. O formulare de acest gen, care nu este tot atît de strictă cum e cea pozitivă, lasă în orice caz artei spaţiul de mişcare necesar. Poate că ne este îngăduit să afirmăm că lucrurile stau aici la fel ca în cazul relaţiei omului cu fericirea. Cei mai mulţi oameni vor să fie „fericiţi". Totuşi realizarea acestui scop nu le-ar

---

[1] [„A şti să faci sacrificii".]

asigura deloc perfecţiunea dorită. Tot astfel şi arta a vrut şi vrea deseori să ajungă la realitate, însă realitatea cucerită ar însemna sfîrşitul artei.

Naturalismul îşi caută un alt sprijin în circumstanţa că pînă şi opera de artă cea mai profundă, sub raport spiritual, este compusă din momente de viaţă. Acolo unde componentele operei de artă nu au fost împrumutate din realitate, resimţim faptul în mod dureros; elementele artisticului nu sînt altele decît elementele realităţii. Din această stare de lucruri, nu se poate ivi totuşi o salvare pentru naturalism. Căci părţile componente sînt prelucrate în ceva nou, într-o imagine saturată de sentiment şi tocmai prelucrarea este aceea care ne interesează. E drept că şi aceasta pare să fie, la rîndul său, legată de realitate – cel puţin atîta timp cît se limitează la o alegere, la o potenţare şi la o micşorare. Nici unui procedeu, oricît de energetic, nu-i este îngăduit să ducă la plăsmuiri care ar fi imposibile ca experienţă. Să fim însă bine înţeleşi: asemenea plăsmuiri nu au nevoie să aibă vreo replică în experienţă; în cazul că ar exista, ele ar trebui doar să fie posibile pentru capacitatea noastră de înţelegere. Ceea ce e cu neputinţă pentru simţul vederii, să zicem faptul că obiecte îndepărtate ar avea aceeaşi mărime cu nişte obiecte apropiate, de acelaşi fel, nu e permis să se întîlnească în nici un tablou (care pretinde o valoare de adevăr). Nu-i foloseşte apoi la nimic naturalismului că orice teorie bine clasificată a artei cere ca legătura elementelor să prezinte un raport logic, prin care privitorul, cititorul sau auditorul să fie conduşi cu necesitate de la ceea ce precedă la ceea ce urmează. Încă o dată, nu omogenitatea empirică este determinantă, ci o consecvenţă interioară. Numim neadevărată opera de artă ale cărei părţi se dezmembrează. Imitarea naturii poate servi, desigur, scopului unificării artistic-sistematice. Însă nu ea, ci unitatea de stil înseamnă adevăr, în sensul estetic al cuvîntului.

Dacă, după cele spuse, ar putea părea că arta constă doar într-o anumită îmbinare de elemente ale vieţii, aşa cum pegasul sau centaurul sînt alcătuiţi din componente reale, o astfel de concepţie care neagă omului o capacitate creatoare propriu-zisă nu ar aprecia just situaţia de fapt. Fiindcă prin simpla alegere şi îmbinare nu se isprăveşte încă nimic. Realitatea poate fi atît de erodată sau de schimbată într-o operă de artistică, încît nu mai este sesizabilă decît pentru simţul cel mai fin. Chiar şi operele de artă ce survolează realul, operele mistice sau simbolistice se sprijină, în cele din urmă, pe nişte experienţe oarecare. Capul lor s-a înălţat însă atît de sus, încît nu le mai zărim picioarele cu care stau pe teren solid.

Dacă pînă aici i s-a atribuit naturalismului o relaţie cu realitatea exterioară, trebuie observat acum, măcar ca o completare, că există şi o evocare fidelă a proceselor sufleteşti ce aparţine în mod fundamental aceluiaşi stadiu. Îndeosebi procesele sentimentale sînt deseori descrise cu fidelitate realistă şi tocmai duşmanii artei naturaliste sînt cei care se bucură de redarea fără rafinament a afectelor şi stărilor sufleteşti. Liricul, care îşi exprimă sentimentul

cît poate de limpede şi de neschimbat, bănuieşte tot atît de puţin ca şi admiratorul său că se situează mai aproape de naturalism decît de idealism. Şi anume, mai aproape de naturalism ca o convingere generală, în contrast cu naturalismul considerat ca un curent artistic. Distincţia aceasta este foarte importantă. Fenomenul de istoria artei pe care îl numim stil naturalist se găseşte doar într-o slabă legătură cu reflecţiile teoretice. Naturalismul înseamnă mai curînd – ca practică ce apare temporar – în special o revoltă împotriva concepţiilor şi formelor în curs de dispariţie. Nu e vorba, aşadar, de o zugrăvire a unor fragmente de realitate fidelă naturii, ci în primul rînd de o tehnică nouă, în pas cu timpul. Formele de pînă aici, cărora le-a trecut vremea, apar convenţionale, abstracte, neadevărate; şi pentru că în locul acelei vechi frumuseţi este aşezată una nouă, se naşte, cum e uşor de înţeles, închipuirea că o iluzie de frumuseţe idealistă a fost înlocuită prin adevăr. Cum oamenii sînt fiinţe istorice şi cum odată cu ordinea schimbătoare a lucrurilor se creează cercuri de cultură modificate şi alte viziuni despre valoarea şi sensul existenţei, toate artele încearcă să urmeze aceste transformări. Orice artist care poate privi lucrurile cu ochii prezentului şi poate exprima ceea ce vede în forma corespunzătoare epocii sale îşi apare lui însuşi ca naturalist. În acest sens, naturalismul înseamnă opoziţie faţă de nişte idealuri moarte. Aşa cum inimiciţia faţă de orînduielile de stat şi bisericeşti dominante îşi varsă bucuros focul în teorii materialiste şi ateiste, la fel şi partidul artistic oponent recurge de preferinţă la modalitatea de gîndire şi de formă naturalistă.

Cel dintîi gest în evoluţia istorică este aşadar ruptura cu obişnuinţa. Din aceasta rezultă, în al doilea rînd, întoarcerea la natură. Cu cît oamenii se eliberează mai mult de o tradiţie, cu atît mai sigur revin la natură; şi invers, ei pierd cu atît mai repede contactul cu natura, cu cît simt într-un mod mai exclusiv în formele obişnuite. În conformitate cu această lege, cei nemulţumiţi de vechea artă ajung, aproape fără voia lor, la imitarea naturii. În legătură cu asta, este important faptul că purtătorii mişcării aparţin de regulă generaţiei tinere. Tineretul are prerogativa unui fel de a simţi neistoric. El posedă şi acel optimism despre care s-a văzut mai înainte ce uşor merge mînă în mînă cu naturalismul. Se mai leagă apoi de imboldul tineresc de ameliorare a condiţiilor sociale şi economice şi conştiinţa de a putea deveni, prin nişte formule artistice, un maestru şi un salvator al umanităţii. Cu cît îmbătrîneşti, cu atît rămîi mai rece în faţa schimbărilor violente. Îndrăzneala necugetată de a te încrede doar în tine însuţi şi de a disprețui orice înţelepciune agonisită le apare celor mai în vîrstă ca o deformare a spiritului progresist. Acest lucru este valabil în aceeaşi măsură despre expresionism ca şi despre naturalism, oricît ar părea de distanţate. Actuala critică de artă îi răsfaţă pe scandalagiii fără perspective, deoarece priveşte ea însăşi viitorul cu nesiguranţă şi teamă. Există o tinereţe impertinentă a cărei existenţă tranşantă şi fanfaroană se consumă în rechizitorii şi proiecte de program; cîţi revoluţionari nu am întîlnit de-a lungul vieţii şi ce

puțini au ajuns la adevărate realizări! Asemenea tineri prezumțioși, care nu lipsesc, din păcate, nici printre cadrele noastre științifice, se cred scutiți, în ceea ce-i privește, de obligația de a dovedi talent și sîrguință. Adevărații mari înnoitori au ajuns la o independență aprofundîndu-i neîncetat și cu respect pe maeștrii trecutului; mulți dintre ei abia dacă știau cît de revoluționar acționau; toți au fost binecuvîntați cu acea modestie care face plăcută chiar și contrazicerea.

Pe baza concepției istorice, se poate înțelege apoi pentru ce este naturalistul împins atît de ușor la alegerea de fenomene urîte și indecente. Motivul obiectiv e acela că astfel de momente ori nu mai existau, ori erau cu totul transformate, adică înfrumusețate în modalitatea artistică tradițională și deja rigidizată. Simțul contrastului și al autonomiei îndreaptă atenția tocmai spre neobișnuit și subtipic. Un alt motiv este de natură formală. El se află în dorința generației tinere de artiști de a-și arăta îndemînarea tehnică. Fiindcă o tehnică nou dezvoltată se practică într-un chip deosebit de virtuoz pe subiecte ce nu sînt la îndemînă și care în același timp ți se împotrivesc. Pentru justificarea metodei s-a mai citat, în afară de aceasta, recunoașterea faptului că nu conținutul interesează valoarea estetică. Așa cum afirmarea unei incertitudini nu este deloc o afirmare incertă, nici reprezentarea patologicului nu înseamnă o reprezentare patologică. Totul atîrnă de faptul dacă individualitatea artistului este suficient de puternică pentru a înălța sentimentele firești de neplăcere, legate de conținut, la sentimente de plăcere artistică. Natura știe să atenueze toate disonanțele prin infinitatea și eternitatea sa. Opera de artă ce nu poate oferi decît un fragment trebuie să posede o lărgime sau o profunzime cosmică asemănătoare, pentru a face suportabil urîtul în sine.

În acest punct, naturalismul vine în contact cu e s e n ț i a l i s m u l (idealismul), care de altminteri i se opune. Acesta vrea să asigure artei un conținut și un scop care să depășească realitatea obișnuită. Premisa filosofică – contestată de relativism și pozitivism – spune că în spatele obiectelor tronează ceva suprasensibil: lumea nu este epuizată odată cu fenomenele, ci posedă un conținut ideal, o „*essentia*". Dacă vrem să stabilim, din optica acestei ipoteze generale, concepția estetică particulară, e recomandabil să plecăm de la distincția dintre frumos și plăcut. Din procesul trăirii estetice fac parte un obiect, un eu receptor și contactul ce are loc, mai întîi senzorial, între cei doi. Un obiect izolat și un singur om intră în contact: se naște dintr-asta un sentiment de plăcere. Este evident însă că acest lucru e valabil despre oricare plăcere senzorială. Ca atare, frumosul, pe lîngă relația procurată de simțuri, plină de plăcere, trebuie să mai conțină și altceva. Iar acest altceva este tocmai esența transluminantă a obiectului. Arta nu este imitația particularului, ci sensibilizarea conținutului său mai profund; frumosul înseamnă absolutul în formă intuitivă, infinitul în finit, ideea într-un fenomen limitat. Pe cînd obiectele experienței indică doar imperfect ideea care le stă la bază, arta arată în chip nevoalat semnificația realului. În măsura în care prin idee nu se înțelege însă nimic altceva decît un concept

general obiectivat, teoria ne conduce la descoperirea misiunii frumosului în concretizarea noțiunii. Această concepție este facilitată de faptul că noțiunile nu sînt doar expresii generale sau prescurtări abstracte, ci conțin ceva din ideal. Cînd Shakespeare spune: „*He was a man, take him for all in all*”[1], prin „om” se înțelege ceva semnificativ, ceva ce noi am numi poate „om adevărat”. Prin om adevărat nu înțelegem însă numai generalitatea logică, aceea care îi reunește pe toți oamenii, ci cuvîntul are și un caracter de exigență: adevăratul om este omul așa cum trebuie să fie și în urma căruia rămîn cei mai mulți dintre cei reali. Dacă un obiect natural sau artistic reușește să exprime total această plenitudine a conceptului, atunci acel obiect trezește un sentiment de satisfacție. Nutrim simpatie pentru obiectul particular ce corespunde atît de perfect normelor conceptului său. Dintr-asta s-ar putea înțelege pentru ce place ideea care apare în mod sensibil[2]. Și mai transparentă devine explicația în expresia subiectivistă a ideii. În cazul acesta, nu se ia în considerare existența extraumană a ideii, ci ea trece drept o viață spirituală superioară, ce domină în omul privilegiat. Plăcerea pentru un asemenea lucru se poate înțelege de la sine.

Nu puteam pătrunde mai îndeaproape în ramificațiile esențialismului. În romantism, totalitatea vie a naturii, „această ființă perfectă în sine și care se creează continuu ea însăși”, cum spune A. W. Schlegel, trece drept model al artistului: arta trebuie să recreeze această alcătuire i n t e r i o a r ă a naturii. Ideea, ca unitate între general și particular, „își are existența în noi, într-o regiune care este inaccesibilă inteligenței comune și din care doar anumite revelații se manifestă în existența noastră temporară; acestor revelații le aparține și frumosul” (Solger, *Vorlesungen über Aesthetik* [*Prelegeri de estetică*], p. 55). Dimpotrivă, pentru Hegel, frumusețea este numai o anumită formă și reprezentare a acelei r a ț i u n i universale din a cărei dezvoltare se nasc natura, omul și spiritualitatea obiectivă; cînd un obiect natural exprimă perfect vizibil poziția și semnificația ce-i revin în întregul imperiu al naturii, el obține aprecierea noastră estetică. Eduard von Hartmann subliniază că se poate atribui frumusețe numai apariției sensibile a conținutului ideal; orice surplus de conținut ideal ce nu se arată pe deplin în aparență ar diminua frumosul; un obiect este cu atît mai frumos, cu cît e mai concret. Hartmann înțelege prin conținutul ascuns tot o parte din ideea universală absolută – Taine, totuși, care într-un anumit sens încheie seria, se gîndește doar la o esență generică, la un *caractère dominant*. Indiferent că e una sau alta, totul va depinde nu numai de realitatea exprimării ideii, ci și de conținutul esențialului exprimat. Vom întîmpina de aceea mereu dificultăți, de cum ne vom apuca să demonstrăm acel ceva suprasensibil, concepția genială despre lume, ori caracterul generic predomi-

---

[1] [„A fost un om, dar om neprețuit”; cf. W. Shakespeare, *Tragedia lui Hamlet*, traducere de Vl. Streinu, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 39.]

[2] Cf. Simmel, *Einleitung in die Moralwissenschaft* [*Introducere în știința moralei*], II, pp. 90 și urm.

nant în opera de artă individuală. Auzim, de pildă, că ideea unui roman oarecare ar consta în principiul că orice prietenie între bărbat și femeie se transformă în dragoste. Dar acest principiu este, pe de o parte, prea cuprinzător: fiindcă i se pot subordona tot atît de bine sute de alte romane. Pe de altă parte, el este prea strîmt: fiindcă nu vădește nimic din bogăția vie a operei de creație. Deosebirile de interpretare a operelor de artă, mai ales a unor opere atît de cuprinzătoare cum sînt *Hamlet* și *Faust*, își au rădăcina în dificultatea de a reduce bogăția unor asemenea plăsmuiri la o formulă unică, la o singură idee. Totodată, teoria nici măcar nu poate rămîne pe loc. Ea trebuie să admită totuși că Wallenstein al lui Schiller vrea să reprezinte, în forma celui mai înalt adevăr, nu numai o năzuință omenească tipică, ci și o figură istorică. Delaroche a declarat chiar despre tablourile sale istorice, preaslăvindu-le, că unul singur dintre ele te învață mai mult decît zece volume de cercetare istorică. Fără îndoială, prin asemenea vorbe este înțeleasă în general nevoia artistică – în calitatea ei de subspecie a nevoii de cunoaștere clară – și este explicată, după cît se pare, prin această îngăduință de a se ivi într-un cerc mai larg. Destui filosofi au atribuit artei exclusiv sarcina de a reprezenta tipicul, față de obiectele sau evenimentele naturale întîmplătoare și neregulate, pretinzîndu-i că ar trebui să mijlocească idei, ca un limbaj de un fel special, că ar trebui să se sinucidă pentru a-și descoperi comorile interioare.

În manualul unui estetician idealist, găsim următoarea discuție despre așa-numitele naturi moarte: „Să presupunem că este înfățișată o masă cu cărți, pahare, o cutie de țigări ș.a.m.d. Dacă și cartea și cutia sînt închise, dacă paharele sînt goale, tabloul e mort... dacă e deschisă cartea și se oferă doar titlul unui capitol, privitorul va citi fără voie acest titlu, vrînd să vadă ce informație este aceea". Lămurirea aceasta hazlie ne arată la ce poate duce o teorie idealistă; ea devine cu adevărat funestă, cînd e preluată de artiștii creatori. Pînă la urmă, cei mai slabi dintre ei nu mai îndrăznesc să făurească așa cum simt, ci tind spre un adevăr ce răpește operelor credibilitatea. Adevărații artiști s-au pronunțat totuși mereu în sensul că semnificația unei opere artistice nu se află într-un raport direct cu numărul învățămintelor pe care ni le furnizează despre realitate și interdependențele sale cauzale. Cînd Philipp Otto Runge a fost întrebat de niște privitori nedumeriți în legătură cu ciclul său dedicat momentelor zilei, ce vor să spună aceste tablouri, el a răspuns: „Dacă aș fi putut spune, nu aș mai fi avut nevoie să le pictez". La fel și Mendelssohn a scris, într-una din scrisorile lui, că nu ar mai așterne nici o notă, dacă muzica s-ar putea zugrăvi prin cuvinte.

În ciuda tuturor acestor date, unii esteticieni educați și preocupați literar au rămas pe poziția de a concepe arta ca expresie a unei activități spirituale înrudite cu noționalul: pedagogii văd de asemenea, cu ușurință, valoarea unei opere de artă în conținuturile ei raționale și aplicabile. Dar mai înainte de toate, „publicul" este cel care vine bucuros în întîmpinarea unor astfel de teorii. Căci

nevoia lui estetică este constituită de cele mai multe ori de faptul că vrea să obțină ceva comunicat sub formă artistică. O atare nevoie de artă înseamnă o poftă de știință superficială; în medie, este același dor de a ști care se manifestă în forma cea mai elementară ca o curiozitate, iar în forma cea mai înaltă, ca plăcere de a descoperi. În anumite epoci, sufletul popular și-a aflat de aceea expresie deplină în scris – în locul sunetului sau imaginii – iar în luptele dintre popoare, au scăpat de distrugere mai ales acele opere artistice care captivau inteligența sau curiozitatea; desigur, în afară de ele, au scăpat și acelea care – precum anumite melodii – exercitau o puternică acțiune socializantă sau – precum anumite clădiri – veneau în întîmpinarea unei nevoi practice. Ca încercare de a epuiza ansamblul vieții estetice și artistice, teoria despre ideea ce devine vizibilă nu este nicidecum suficientă. Ea apreciază natura estetică numai împrumutîndu-i un fundal metafizic discutabil – și violentează chiar și arta.

După toate mărturiile, adevăratele opere de artă nu se nasc niciodată din idei abstracte. Acolo unde este cazul – în mod aparent – acolo nu logicul ideii, ci valoarea sa de atmosferă dă impulsul. Ideile sînt de cele mai multe ori indispensabile,însă ele se înfățișează pe loc ca imagine, formă, culoare, sunet și se transmit în modul cel mai sigur aceluia ce înțelege printr-un act de „cufundare” și nu prin gîndire. Esențialismul duce și la o supraapreciere a ceea ce ține de subiect și a ceea ce este semnificativ spiritual. Unele conținuturi obiective trebuie acoperite cu termeni abstracți. Dar pe lîngă asta, în fiecare operă artistică adevărată mai există și altceva, care, așa cum se spune de obicei, nu se poate decît simți.

Asemenea rezerve a exprimat, pe bună dreptate, formalismul estetic. În opinia acestuia, artistul vorbește în și prin forme, iar privitorul se bucură de o ordine prin care multitudinea de materii este adunată într-o unitate. Concepția estetică nu are niciodată de-a face cu un *ce* – ci întotdeauna numai cu un *cum*. Potrivit lui Robert Zimmermann, e vorba de a descoperi formele plăcute și neplăcute și a cerceta aplicarea lor la domeniile naturii și ale spiritului. Pe cînd esențialismul admite forma doar ca semn al unui conținut, mai cu seamă al unuia spiritual, aici tot ce este conținut – simpla percepție, la fel de bine ca și cea mai înaltă viziune despre lume – este exclus. Frumusețea nu are nimic comun cu tema; ea se întemeiază doar pe proporția simetrică în forme și succesiuni și pe armonia de culori și tonuri. Părțile unui obiect rămîn mereu, estetic vorbind, lipsite de valoare; de abia îmbinarea lor sau raportul dintre ele fac să se nască o judecată valorică estetică. Dacă denumim îmbinarea de elemente indiferente în sine *forma* lor, rezultă că estetica este știința formală sau morfologia frumosului. Așadar, obiectul acestei științe nu-l alcătuiesc niște unități materiale oarecare, ci relațiile lor, raportul cantitativ sau calitativ, care principial nu au nimic de-a face cu natura conținutului. De această natură țin și toate evenimentele sufletești ce sînt exprimate artistic. Hanslick spunea de aceea că sentimentele nu pot fi nici scopul și nici conținutul muzicii, că esența

acesteia constă mai degrabă în forme sonante în mişcare şi care trebuie comparate cu formele liniştite ale arabescurilor. În vremea noastră, Wölfflin a dat o nouă orientare formalismului, învăţîndu-ne că temele artei plastice îşi au legile lor interne, că ele pot fi rezolvate mereu în chip nou, însă tocmai ca probleme pictural-optice; istoria artei ne-ar arăta înşiruirea unor asemenea rezolvări. Discutarea „conceptelor fundamentale" ale lui Wölfflin trebuie rezervată unui examen de metodică a istoriei artelor (care nu este posibil în cartea de faţă). Va fi atunci prilejul să se aprecieze şi planul lui Riemann, care îşi propune să facă inteligibilă istoria muzicii în perioadele ei stilistice, care se înlocuiesc una pe alta, ca rezultat al unei evoluţii a capacităţii auditive ce progresează cu necesitate logică.

Dacă îi întrebăm pe formaliştii de orientare mai veche care este principiul justificativ, care face ca anumite forme să fie plăcute şi altele nu, obţinem de obicei un răspuns raţionalist, şi anume o referire la claritatea şi caracterul uşor inteligibil al anumitor raporturi. Relaţiile numerice ale sunetelor armonice, simetria între părţile volumelor, desfăşurarea uşoară a unor structuri ritmice, toate acestea plac fără vreo raportare la un conţinut, prin conformitatea lor cu spiritul cunoscător. Orice unitate clar recognoscibilă a unei varietăţi este plăcută estetic. Şi întrucît ea înfăţişează numai o parte a realităţii, ar urma că frumosul este mai puţin decît realitatea.

Cum să ne situăm noi faţă de aceste păreri? Faptul că estetica, în calitate de ştiinţă abstractizantă, are dreptul să se limiteze la raporturi formale nu poate fi contestat. Însă, fără îndoială, separarea categorică dintre formă şi materie prezintă dezavantajul că influenţele necontenit active, ce alunecă de la una la cealaltă, nu-şi capătă drepturile într-o ştiinţă formală strictă. Abundenţa relaţiilor formale este esenţialmente condiţionată totodată de faptul real zugrăvit în opera de artă. Se pune întrebarea dacă le putem înţelege exhaustiv, fără să-l luăm în considerare pe acesta din urmă. Chiar dacă ne retragem în relaţiile formale, formula centrală a unităţii în varietate prezintă totuşi numeroase puncte atacabile. Există cazuri în care ceva variat este unificat, fără să intervină vreo satisfacţie estetică. Vom vorbi despre aceasta mai tîrziu. Trebuie să clarificăm de asemenea, mai întîi, pentru ce acţiunea sintetică a conştiinţei, care este totuşi de mii de ori mai activă, nu provoacă totdeauna sentimente de plăcere estetică. Rămîne oricum just faptul că avem în faţă o modelare valoroasă, estetică şi artistică, de îndată ce nici o parte nu poate fi admisă singură fără o tulburare sensibilă a întregului şi că totodată părţile se referă una la alta cu o clară forţă de convingere intuitivă.

Principiul formalist face dintr-o parte a realităţii, şi anume din formă tot ceea ce e valoros estetic. Spre deosebire de aceasta, i l u z i o n i s m u l opune realităţii lumea artei ca pe o lume a aparenţei. Arta, ni se spune, nu ne oferă nici datul real într-o nouă ediţie, nici adevărul ascuns, nici forma pură; ea este mai curînd o lume a aparenţei şi, ca atare, scutită de suferinţă şi constrîngere, o

veşnică primăvară, independentă de legile teribile ale naturii. Obiectul estetic trebuie să fie gustat fără vreo considerație pentru relațiile vieții și pentru niște eventuale consecințe. În vreme ce noi privim de obicei obiectele sub raportul a ceea ce ele oferă intereselor noastre și al poziției pe care o ocupă în ansamblul tuturor lucrurilor, în viața estetică se face abstracție de această dublă acțiune. Nu intră în discuție nici ce ne procură nouă lucrurile, nici ce-și procură între ele. Realitatea dispare și aparența frumoasă își intră în drepturi. Excitațiilor sufletești provenind de la aparență le lipsesc unele momente, care sînt altminteri prezente în conștiință, îndeosebi cele ce revin relațiilor cu acțiunile voinței. Aşadar, în sufletul receptorului trebuie să se nască sentimentul că ar avea de-a face cu ceva ce este mai puțin decît realitatea. Acest ceva, situat dedesubtul realității, dacă putem numi astfel experiența psihică, este transcris în chip foarte fericit prin raportarea sa la o lume aparentă; de asemenea se poate înțelege eventual și faptul că din acel dedesubt rezultă pentru judecata noastră un deasupra, că noi îndrăgim lumea aparenței, născută prin decantare, ca pe o lume a idealului, superioară datului.

Poate că doctrina ia o formă și mai evidentă, cînd teoria aparenței este transformată într-un s e n z u a l i s m estetic. Reprezentanții teoriei aparenței obișnuiesc să accentueze, pe lîngă independența atitudinii estetice, importanța percepției; ei nu cer numai ca activitatea estetică să fie scop în sine, ci și ca obiectul să producă satisfacție prin el însuși, iar semnificația lui să se exprime în așa fel, încît să poată fi sesizată ca atare prin percepție. Cu acest prilej, s-ar putea pleca de la o reflecție pe care Descartes a făcut-o în *Considerațiile* sale. O bucată de ceară se schimbă prin încălzire, ca formă, culoare, miros; totuși rămîne același lucru. Prin urmare, realitatea sa, ceea ce constituie permanența într-însa, nu poate ține de ceea ce este sesizat cu simțurile: realitatea nu depinde de ceea ce este intuitiv, ci de gîndire, și anume de o judecată emisă pe baza impresiilor senzoriale. Acolo unde lăsăm să domine doar percepțiile, nu avem nici sentimentul unui dat independent, obiectiv; așa e cazul în domeniul estetic. – O altă deducție. Lumea exterioară omului poate fi evaluată drept ceva nedeterminat, din care simțurile și inteligența aleg lucruri deosebite sau pe care o modelează diferit, sub aparența unei selecții. Dar oricine știe că percepțiile se mențin mereu într-o anumită nesiguranță și cu atît mai mult reprezentările memoriei, ce oscilează în toate direcțiile și nu sînt nicicînd sesizabile. Noi consolidăm aceste două feluri de intuire îndreptîndu-le de partea cealaltă, în starea de agregat a noțiunilor. Indicată mai întîi de Socrate, această cale de a ajunge de la nedeterminare la determinare prezintă însă dezavantajul că prin ea se pierde tot ce este intuitiv. Noțiunea nu se află în prelungirea intuiției, ci înseamnă o posesie a realității de cu totul alt gen. Căpătăm siguranța conceptualului numai prin renunțarea la intuitiv. Se pune deci întrebarea dacă intuitivul însuși nu poate fi înălțat la acea claritate și la acel calm care îi scapă în viață. Senzualismul răspunde afirmativ la această întrebare, tocmai cu referire

la arte. Ele sînt cele care consolidează ceea ce e trecător, reţin ceea ce fuge, fac nepieritor ceea ce moare şi conferă durabilitate la tot ce este agreabil şi legat de intuiţie. Ce face pictura? Născută din cerinţele ochiului, ea are doar misiunea de a ajuta impresiile nehotărîte de forme şi culori ale realităţii să ajungă la o existenţă unitară şi solidă. Ca să folosim cuvintele lui Fiedler: artistul plastic are „capacitatea ce ne este refuzată nouă de a conduce procesul percepţiei prin ochi spre partea expresiei vizibile a unei evoluţii autonome" (*Schriften über Kunst* [*Scrieri despre artă*], 1896, p. 290). Cînd sculptorul dă chip unui om imitîndu-l în marmură, el preia din model numai forma şi din material numai ceea ce intră în discuţie pentru dezvoltarea sigură a înfăţişării acelei figuri.

Cu o oarecare abatere, teoria aceasta poate fi transferată şi în muzică, privită ca o dezvoltare a procesului auditiv. În aplicaţia la arta foarte compozită a poeziei apar, desigur, dificultăţi. Să rămînem de aceea, mai bine, cu exemplele noastre, în domeniul artei plastice. Aici, dezvoltarea autonomă a lumii vizibile, pe care o îndeplineşte artistul, trebuie să consiste cu deosebire în aceea că se stimulează intuiţia noastră spaţială. Orice operă de artă plastică trebuie să reprezinte o unitate spaţială, în sensul, să zicem, în care nişte obiecte îndepărtate sînt percepute ca unităţi spaţiale. Pictorul trebuie să împrejmuiască oarecum cu o ramă un fragment din cîmpul său vizual şi să-l prevadă cu un centru spaţial; nu-i este permis apoi să privească culorile din acel cîmp ca pe nişte pete separate, ci trebuie să le vadă ca valori armonizate. Ceea ce caracterizează tabloul şi concepţia sa estetică este o sinteză a impresiei spaţiale şi coloristice, aşa cum începe ea în perceperea unor obiecte îndepărtate şi în reprezentarea memoriei. Aşa cum cel ce gîndeşte conceptul obţine prin abstracţie o formă de gîndire din formele de existenţă schimbătoare ale realităţii, tot astfel şi artistul îşi extrage generalul intuitiv, ca formă de artă, din fenomenele turbulent schimbătoare şi care nu pot fi reţinute nici în percepţie, nici în amintire. El foloseşte accentele de efect pe care i le furnizează natura numai în măsura în care dau expresie energică esenţei spaţiale a unei forme. Pe de altă parte, el valorifică şi limitarea materialului său, de exemplu caracterul plan al pînzei sau alcătuirea lipsită de viaţă a marmurei, pentru a face să apară ca prin farmec, din această specificitate mărginită a mijloacelor sale, reprezentările spaţiului sau ale mişcării. Prin transformarea naturii şi prin insuficienţa aparentă a tehnicii artistice, el ne dă o cunoaştere nemijlocită a vizibilului, care altminteri ne este refuzată.

Dacă ne punem întrebări în legătură cu justificarea acestei poziţii, observăm mai întîi că ea se inserează cu uşurinţă într-o convingere fundamentală de teoria cunoaşterii, care este astăzi frecvent recunoscută. Problema raportului dintre eu şi lumea exterioară se rezolvă în sensul declaraţiei: nu trăim lucrurile ca obiecte cărora le corespund reprezentări, ci, de exemplu, sunetul pe care îl auzim este în acelaşi timp fizic şi psihic. Şi nici conţinutul de conştiinţă nu este cumva experimentat, în primul rînd, drept ceva subiectiv, ci ca o realitate

evidentă, nediferenţiată de aceasta. O asemenea unitate originară între ceea ce e străin şi ceea ce este propriu în percepţie ne atrage atenţia asupra marelui rol ce-i revine percepţiei în cadrul esteticului. Alt avantaj al acestei teorii stă în concordanţa sa cu opiniile pe care le au artiştii înşişi despre capacitatea şi misiunea lor. Astfel, Théophile Gautier spunea odată: „*Critiques et louanges me louent et m'abîment sans comprendre un mot de ce que je suis. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe*"[1]. Toţi pictorii susţin, înainte de orice, că ei doar văd mai bine decît noi ceilalţi şi redau ceea ce e cunoscut cu ochii, în forma care corespunde esenţei respective. Totodată, ei mărturisesc prin aceasta cît de larg este depăşită de bogăţia realităţii, chiar şi cea mai bună producţie artistică. Ei recunosc justeţea reproşurilor ce trebuie făcute naturalismului şi totuşi preiau de la el simţul viu pentru valoarea a ceea ce este dat.

Neîndoielnic, omul dotat artistic are o năzuinţă pasionată spre realitate. Pe de altă parte, este vie în el şi o dorinţă de ireal. Logic privind lucrurile, pare irealizabilă cerinţa ca artistul să fie, în acelaşi timp, credincios şi necredincios realităţii. El trebuie să slujească şi să domnească, să se dăruiască şi să se despartă. Dar această contradicţie logică este totuşi expresia cea mai exactă, posibilă noţional, pentru situaţia reală complicată. Aşa cum, în viaţa personală, ambele tendinţe – aceea de a te lega de societate şi aceea de a te elibera de ea – merg mînă în mînă, la fel, nici esenţa artei nu poate fi caracterizată exhaustiv prin interpretarea ei naturalistă, ci sîntem obligaţi să recunoaştem depăşirea realităţii ca pe o trăsătură fundamentală a artei. Această depăşire are loc însă în două direcţii: ea face din artă şi ceva mai mult, dar totodată şi ceva mai puţin decît natura. Deoarece arta pătrunde spre adevărul adevărat şi în acelaşi timp face abstracţie de tot ce nu e aparent sau intuitiv, căpătăm printr-însa reprezentări a căror natură ne captivează şi ne desfată cu totul independent de ceea ce înseamnă ele în rest. Arta ne arată esenţa ascunsă a lumii şi a vieţii şi totodată suprafaţa lucrurilor gata să ofere delectare – valoarea de plăcere pur psihică a obiectelor, ce poate fi obţinută pe baza elementului sensibil. Ea înseamnă o înălţare deasupra naturii şi în acelaşi timp educarea şi perfecţionarea sensibilităţii. Cu ajutorul reprezentării prin imagini, ea ne eliberează de ceea ce ne înconjoară, legîndu-ne concomitent de ceea ce poate fi trăit.

Conform celor de mai sus, arta reprezintă ceva cu totul aparte, din punct de vedere calitativ. Totuşi ea poate fi concepută, de vreme ce se află faţă de realitate într-un raport de mai mult sau mai puţin – de pe această latură – ca un fenomen de intensitate. Astfel, pe de o parte, ea înseamnă crearea unor simple posibilităţi ce rămîn în spatele realităţii experimentale date, pe de alta, conţine o necesitate intuitivă, care trece dincolo de orice realitate. Ea oferă

---

[1] [„Critici şi laude mă elogiază şi mă distrug, fără să priceapă o iotă din ceea ce sînt. Toată valoarea mea – niciodată n-au vorbit despre asta – este că sînt un om pentru care lumea vizibilă există."]

posibilitate şi necesitate, într-un echilibru admirabil. Dinaintea unui tablou înfăţişînd un peisaj, ne întrebăm dacă el corespunde fidel unui model natural, ba chiar ne fac plăcere forme şi culori care, absolut sigur, nu apar niciodată în natură. Idealizarea artistică constă atît în cufundarea către posibil, cît şi în înălţarea către absolut. Orice element care e doar posibil înseamnă însă, în raport cu existentul, o micşorare, orice element necesar – o creştere. Posibilitatea este mai slabă decît realitatea, necesitatea e mai tare. Detaşîndu-se de simpla fiinţare, în ambele sensuri ale modalităţii, esteticul poate fi considerat, din punctul de vedere al obiectivităţii, ca un fenomen de intensitate.

### 3. Subiectivismul

Prin subiectivism estetic înţelegem prototipul acelor principii care tind să rezolve enigma frumosului printr-o caracteristică generală a comportamentului estetic. Multe dintre ele sînt foarte strîns înrudite cu teoriile obiectiviste, unele – cum e teoria empatiei – există autonom; tuturor le este comun faptul că fac din estetică o ştiinţă despre un anumit mod de comportare, despre un fel de trăire sau despre un ecou psihic.

Să admitem că esenţa esteticului ar fi „aparenţa". Ar trebui lansată atunci întrebarea: în ce constă particularitatea proceselor de conştiinţă care sînt declanşate de aparenţă? Evident, în existenţa liberă de orice fel de excitaţii puternice ale voinţei. S-a vorbit de aceea despre o plăcere dezinteresată şi o contemplare detaşată de voinţă, indicîndu-se astfel relaţia stării estetice cu alte stări psihice. Caracterizarea ca plăcere dezinteresată serveşte, într-o privinţă, la separarea plăcerii estetice de cea senzorială. Obiectele plăcerii senzoriale, ni se spune, trezesc pofta posedării lor, pe cînd obiectele estetice sînt contemplate fără o astfel de dorinţă. În mare privind lucrurile, este just, dar trebuie să interpretăm, poate, mai simplu decît de obicei. Motivul ar trebui să fie totuşi acela că lucrurile care sînt doar plăcute nu pot fi savurate altfel decît tocmai prin luare în posesiune. Prin exemplul des utilizat al mîncării gustoase, înţelege de îndată oricine. Cu toate acestea, lucrul e valabil şi despre o stofă de haine agreabilă pe piele şi despre confortul unei vile la ţară, pe care nu le pot gusta realmente decît ca posesor. Prin urmare, lipsa de interes nu s-ar referi la particularitatea satisfacţiei estetice, care trebuie descrisă, ci la condiţia apariţiei sale, şi anume la faptul că ea poate surveni chiar şi fără posedarea cu deplină putere a obiectului.

Într-un alt sens, „a avea interes" este echivalent cu „a avea o relaţie cu voinţa". Sentimentele estetice se pot caracteriza atunci în sensul că ele nu tulbură cîtuşi de puţin libertatea eului şi nu-i influenţează niciodată acţiunea – cel puţin nu într-un chip nemijlocit. Mai departe, deoarece sînt lipsite de acea corelare cu obiectele lor, care există în plăcerea „reală", aceste sentimente sînt totodată limitate la ele însele. Explicaţia de faţă acordă, ca atare, o anumită independenţă sentimentelor estetice faţă de lumea exterioară. Astfel, Dubos se

referea la nevoia de ocupație a omului și la tortura plictiselii; și, în fond, încă Aristotel a caracterizat procesul psihic estetic ca o plăcere pentru funcția însăși, atunci cînd a vorbit despre punerea în funcțiune a unei aptitudini și a cerut tragediei să potolească afectele, fără consecințe rele. Căci aceasta ar reieși, desigur, ca rezultat comun, din existența scutită de procese volitive, pe de o parte, și din legătura cu realitatea, pe de alta: în satisfacția estetică, psihicul se bucură de succesiunea proceselor sale. Lumea aparentă are doar sensul de a declanșa funcționarea psihică, de a preveni neplăcerea ce decurge din nefolosire sau din înfrînare. Într-adevăr, plăcerea activizării interioare apare cu evidență în trăirea estetică, dar nu este indiferent de ce anume e condiționată. Descrierea stării psihice necesită completarea că ea corespunde unei provocări a obiectului.

În cele discutate pînă acum, sînt rezumate un mare număr de teorii. Cea care urmează, privitoare la sentimentele aparente, o datorăm în principal lui J. v. Kirchmann și E. v. Hartmann. Plecînd de la faptul că impresiile estetice pot fi foarte repede înlocuite, acești cercetători au atribuit sentimentelor conținute în ele o mai mică intensitate decît celor reale. Capacitatea mai mică de persistență a sentimentelor ideale le face să apară mai slabe decît sentimentele reale corespunzătoare. În felul acesta, distincția dintre sentimentele estetice și celelalte ar fi, în principal, una cantitativă. Alți gînditori s-au îndoit de acest lucru. Căci faptul că emoțiile estetice, care îl zguduie cel mai profund pe om în întregime, ar avea o forță mai mică ar trebui admis numai dacă ar lipsi orice altă posibilitate de explicație pentru situația luată ca punct de plecare. Este comod, desigur, să prezentăm o deosebire de natură, care nu e ușor de determinat, drept o deosebire de forță. Doar s-a procedat în același fel și cu percepțiile și cu imaginile memoriei, cînd s-a presupus că acestea din urmă ar fi niște reînnoiri ale celorlalte, numai că mult mai slabe. Caracterul evident instabil al sentimentelor estetice poate fi căutat însă și în faptul că ele sînt legate esențialmente de impresii ale simțurilor superioare, fiind apropiate de mobilitatea acestora. Reprezentările aflate la bază pot avea apoi contribuția lor la instabilitatea rapidă și la ușoara repetabilitate: pentru că ele constituie o unitate în sine și sînt expuse distrugerii imediate de către impresiile noi ale vieții, ce năvălesc. Sentimentele „reale" se nasc din procese care au loc în ansamblul relațiilor vieții, pe cînd cele „ideale" alcătuiesc o lume pentru sine; deosebirea în durabilitate se explică, așadar, nu printr-o natură specială a sentimentelor, ci prin constrîngerea condițiilor de viață, deci prin împrejurările care le însoțesc. Ne surprinde, desigur, felul în care, după ultimele cuvinte ale unei tragedii sau ultimele acorduri ale unei simfonii, toată lumea se înghesuie spre ieșire, flecărind și contrazicîndu-se. Nu vedem totuși într-asta nici un motiv să presupunem existența unor sentimente iluzorii, ci doar manifestarea faptului că acele sentimente au apărut dintr-o cauză specială, fiind detașate de contextul trăirii noastre.

O altă determinare obişnuită a proceselor subiective, ce corespunde aparenţei obiective, ajunge la afirmaţia că fiecare sentiment aparent ar fi o replică a unui sentiment serios. Unii esteticieni mai vechi au fost deja de părere că în psihicul uman se desfăşoară paralel două serii, comparabile cu seria primară şi cea secundară pe care doctrina ştiinţei a lui Fichte le pune la baza experienţei. În zilele noastre, s-a ivit din nou o părere similară: Meinong e cel care a fundamentat-o detailat. Ea pleacă – potrivit expunerii lui Witasek – de la ideea că totalitatea faptelor psihice s-ar împărţi în două jumătăţi. Fiecare proces dintr-o jumătate îşi are imaginea reflectată în cealaltă jumătate. Percepţiei îi corespunde reprezentarea fantaziei, judecăţii ipoteza, sentimentului real sentimentul ideal, dorinţei serioase o dorinţă a fantaziei. Dintre toate aceste stări psihice secundare, cea mai bine cunoscută este reprezentarea fantaziei. Se afirmă apoi că şi ipoteza ar trebui concepută la fel cu ea, adică drept ceva ce stă vizavi de judecată, putînd avea acelaşi conţinut ca şi judecata. „Ipoteza este un fapt psihic care seamănă prin tot ce este esenţial cu judecata – atît doar că lasă complet neatinsă convingerea subiectului şi se plasează în afara domeniului oricărei credinţe şi ştiinţe; prin urmare, nu reprezintă o judecată reală, ci oarecum o judecată fantezistă" (Witasek, *Allgemeine Ästhetik*, [*Estetică generală*], pp. 111-112). Sentimentele estetice legate de ipoteze, adică sentimentele aparente, s-ar distinge cu greu de celelalte, în ce priveşte simţirea – cel mult poate, printr-o mai mică intensitate. Principala distincţie stă mai mult în premisă; iar aceasta este tocmai o simplă ipoteză. Numai în măsura în care simţirea preia din premisa sa distincţia între primar şi secundar, putem vorbi de sentimente ale realităţii şi sentimente aparente, ori sentimente serioase şi sentimente ale fantaziei.

De altminteri, reprezentanţii acestei subspecii a teoriei aparenţei nu sînt întru totul de acord. Unii fac sentimentele aparente să devină astfel numai prin natura premisei, alţii cred că trebuie să presupună o diferenţiere chiar în sentimentele înseşi. Personal, aş prefera ultima opinie, dacă m-aş putea hotărî, în genere, să recunosc întreaga construcţie. Căci, cu siguranţă, unele sentimente ale fantaziei se alătură şi judecăţilor, nu numai ipotezelor. Dacă există, aşadar, o grupă specială de sentimente ale fantaziei, care le repetă pe cele reale cu un ecou mai slab, atunci ele sînt cu siguranţă ceva specific în ele însele şi nu doar prin starea (semănînd cu o reprezentare) care la premerge. Nu este rar nici cazul în care, după ipoteze, urmează sentimente reale, de cea mai mare intensitate. Plăcerea sau neplăcerea care se sprijină pe o simplă ficţiune îl pot cuceri în totalitate pe om şi nu au nevoie să se menţină în sfera fantasticului, a ceea ce e trecător, a fugitivului. În favoarea faptului că există deosebiri în ceea ce este pur sentimental, pledează situaţia evocată just de cealaltă parte cum că, într-o anumită stare generală, cu greu realizăm un sentiment opus al fantaziei şi, dimpotrivă, în cazul unei judecăţi, realizăm foarte uşor ipoteza contrară. Sentimentul fantaziei este un sentiment autentic

numai în măsura în care nu se împacă cu un alt sentiment advers, în cazul concomitenței lor, sau al unei succesiuni foarte rapide. Întrebați însă dacă temelia întregii teorii rezistă? La autoanaliză, nu apare o distincție la fel de clară între judecată și ipoteză ca între reprezentările percepției și cele ale fantaziei. În spiritul unei anumite convingeri epistemologice, putem vorbi într-adevăr, despre judecăți și ipoteze ca despre niște lucruri opuse; cu greu o putem face însă de îndată ce rămînem în limitele experienței interioare. Judecata: „acest obiect e verde" și ipoteza: „să presupunem că acest obiect e verde" nu prezintă pentru situația psihologică nici o deosebire demonstrabilă. Pentru poziția gîndirii față de lumea externă, prima este, desigur, altceva decît a doua; pentru natura procesului de conștiință, nu există însă aici nici o graniță strictă.

Mi se pare că, pornind de la senzații, se poate da teoriei aparenței o mai bună întemeiere, pentru că ar fi coincidentă cu situația interioară. Să ne amintim de faptul că operele de artă sînt destinate aproape totdeauna numai u n u i simț, rareori mai multora. Se numește, dimpotrivă, real ceea ce acționează, iar acțiunea se extinde asupra întregii receptivități a omului. Trandafirul este real pentru că este accesibil unei pluralități de simțuri, pentru că poate fi văzut, pipăit, mirosit și gustat. Un trandafir pictat, din contra, există numai pentru văz. Tocmai prin aceasta trandafirul își pierde caracterul de realitate. Numim aparență tot ceea ce nu se poate verifica prin alte simțuri. Aparența este forma unei fantome ivite brusc; pentru că o vedem numai și nu o simțim; îi vedem pasul ce alunecă și nu-l auzim; privim mișcarea și nu simțim nici cea mai ușoară adiere. Faptul de a numi muzica o artă a aparenței are de aceea un sens psihologic inteligibil, fiindcă ea există numai pentru auz și eventual pentru mișcarea asociată. – Rezumînd pe scurt: unicitatea senzorială a oricărui gen de artă îi asigură caracterul de aparență. Așa cum se comportă operația îndeplinită de un simț izolat față de conlucrarea mai multor simțuri, așa cum se situează aparența față de realitate, cum seamănă imaginea din oglindă cu obiectul oglindit, tot astfel, zic eu, se comportă reprezentarea fantaziei față de percepția ce-i corespunde. Percepția posedă o bogăție care scapă reprezentării din fantazie. Cînd mă gîndesc la un om, îi văd poate o parte a figurii sau, în clipa următoare, o mișcare a corpului care îi este caracteristică. Nu văd însă în sinea mea nimic din ceea ce îi este caracteristic. Nu văd însă în sinea mea nimic din ceea ce îl înconjoară și care, în realitate, este totuși perceput întotdeauna împreună cu omul și nu-i aud sunetul vocii. O reprezentare a fantaziei de o intensitate ce nu trebuie greșit înțeleasă rămîne de asemenea mult mai unilaterală totuși, mai limitată, mai săracă decît o percepție relativ neclară. Să presupunem că aș intenționa să dau la o parte un lucru; îmi reprezint atunci numai mișcarea brațului, nu însă și mișcările mărunte de sprijinire ce se produc în tot corpul, cu prilejul executării reale. Dimineața, pe jumătate adormiți, ne imaginăm nu rareori că ne-am uitat la ceas. Dacă o facem realmente cînd ne

trezim, observăm că mai înainte crezusem că vedem arătătoarele, fără să auzim tic-tacul ceasului, crezusem că apucăm ceasul, fără să ne ridicăm partea superioară a trupului, cu un cuvînt, observăm că simpla reprezentare, dacă nu fusese mai slabă, fusese totuşi cu siguranţă mai incompletă decît percepţia. Din această pricină, imaginile fantaziei posedă, în numeroase cazuri, mai multă atracţie şi putere de seducţie. Pentru că din ele sînt omise toate incomodităţile realităţii. Această calitate specială a plăcerii face în bună parte inteligibilă satisfacţia procurată de ceea ce e aparent.

Trebuie să ne mai amintim, în fine, de acea particularizare a teoriei aparenţei realizată de Konrad Lange, ce se intitulează ea însăşi e s t e t i c a i l u z i e i [1]. Potrivit ei, totul depinde de starea sufletească în momentul receptării – şi anume, această stare constă într-o autoînşelare conştientă, într-o confuzie continuă şi intenţionată între realitate şi aparenţă. Satisfacţia estetică ar fi o oscilare liberă şi conştientă între realitate şi irealitate ori, altfel spus, încercarea niciodată reuşită de a contopi modelul cu imitaţia. Plăcerea pentru o bună reprezentare grafică a unei bile s-ar întemeia pe faptul că privitorul crede că vede o bilă adevărată şi tot atunci ştie lămurit că priveşte doar un desen pe o suprafaţă plană. Jocul de pendulare are deci loc între judecăţi, într-o parte şi într-alta, între două convingeri la fel de autentice şi nu între o judecată şi o simplă ipoteză. În orice operă de artă, există unele componente care provoacă o iluzie şi altele care o împiedică; primele sînt în legătură cu conţinutul, celelalte cu modelarea formală. Separaţia aceasta nu este totuşi nici clară, nici exhaustivă; căci de care dintre ele ar trebui să aparţină, să zicem, ritmul şi rima? Iar în ceea ce priveşte schimbul constant de reprezentări, mi se pare că receptorul nu observă nimic dintr-o asemenea pendulare şi că acolo unde ea este realmente demonstrabilă ca un conţinut de conştiinţă – cum e în cazul nehotărîrii – de obicei nu este plăcută. De fapt, privitorul unui portret nu crede nici măcar o clipă că are în faţa lui un om viu. Dacă trebuie totuşi să se poată vorbi de o iluzie, atunci ea nu ar fi alta decît aceea, atît de frecventă, cu ajutorul căreia înţelegem prin ceva impropriu ceva propriu. Dacă s-a spus că un tablou se compune de fapt numai din pete de ulei şi că această realitate ar fi transformată, prin autoînşelare, în iluzia unui peisaj, putem susţine, cu egală îndreptăţire, că cititorul nu vede în clipa de faţă decît nişte litere tipărite, dar se dedă iluziei că observă cuvinte şi idei. Principalul reprezentant al acestei teorii e de părere că, în teatru, noi am şti bine că pe scenă vorbeşte actorul N. N. [2], dar am uita acest lucru intenţionat, pentru a pune în locul său o figură poetică. Nu la fel se întîmplă atunci cînd studentul uită că îi vorbeşte profesorul N. N. şi înregistrează doar ideile ca atare? La fel de bine cum putem ieşi de multe ori din iluzia estetică, ieşim în genere din orice iluzii. Cînd obosim la lectură,

---

[1] O expunere prudentă, admirabilă, este conţinută în necrologul lui Lange; pe care l-a publicat Lorenz Kjerbüll-Petersen în „Zeitschrift für Ästhetik", XVI, pp. 210-215.

[2] [N. N. = „nomen nescio" > X. Y.]

percepem, pînă la urmă, doar cuvinte, iar, la corectură, chiar numai litere. Se pune deci întrebarea dacă nu cumva relaţia dintre propriu şi impropriu, ce poate să apară peste tot, este prefăcută aici, în mod fals, în esenţa stării estetice. Se pune apoi problema dacă nu cumva separaţia dintre esenţă şi aparenţă este nejustificată tocmai în cazul obiectului nostru; tocmai viaţa estetică se desfăşoară într-un sector care nu cunoaşte această duplicitate. Opoziţia între da şi nu, adevăr şi neadevăr, realitate şi irealitate aparţine sferei judecăţii, nu însă stării de trăire estetică. Conform acestei concepţii, tocmai frumosul este acela care e capabil să stabilească un acord între forţele psihice şi între acestea şi lumea exterioară. De abia cînd omul a gustat din pomul cunoaşterii, de abia atunci apare conflictul între interior şi exterior. Dar geniul artistic se află încă, la fel cu copilul, în stadiul nevinovăţiei: el ne reconduce la unitatea pe care am pierdut-o, făcîndu-ne să mărturisim împreună cu Goethe:

Afli-nuntru ce-i şi afară
Ce-i lăuntric o-nconjoară[1].

Aceeaşi concepţie, numai că într-o altă formulare, ne întîmpină în aşa numita e s t e t i c ă  a  s e n t i m e n t u l u i. Trebuie să ne închipuim, desigur, următoarea situaţie de fapt. Oriunde sentimentele sînt considerate centrul vieţii estetice, nu este vorba de opoziţia dintre plăcere şi neplăcere, ci faptul că sentimentul apare ca o aptitudine rodnică din care se iscă celelalte manifestări ale psihicului. Nu există capacitate psihică să nu poată iradia în sentimental şi nici vreuna care să nu poată porni din el. Între perceperea centripetă şi voinţa centrifugă, simţirea centrală ocupă mijlocul dominant. Ca atare, totalitatea fiinţei noastre psihice trebuie să fie preocupată de sentiment şi, prin urmare, conform acestei opinii, şi de estetic. Uriaşul contrast în care existenţa estetică se găseşte cu cea ştiinţifică şi practică este exprimat prin încercarea de a întemeia totalitatea proceselor estetice pe sentimente. Aşa cum judecata – care, după o veche teorie, este ceva median între noţiune şi concluzie şi totodată o *vis aestimativa*[2] – constituie punctul vital al logicii, tot astfel şi sentimentul – după o veche teorie, ceva mijlociu între inteligenţă şi voinţă şi totodată o *vis aestimativa* – formează punctul vital al esteticii.

Toate acestea de abia dacă ar fi suficiente totuşi pentru justificarea unei estetici a sentimentului, dacă el ar fi doar o stare subiectivă. El se extinde însă, mai întîi, dincolo de subiectul individual, posedînd o valabilitate generală contopită cu acesta, valabilitate prin care abia devine accesibil unei tratări ştiinţifice, în genere. Sentimentul îşi are apoi obiectul în sine, firește într-un alt mod

---

[1] [Goethe, *Opere*, vol. I, *Poezia*, traducere de N. Argintescu-Amza, Bucureşti, Univers, 1984, p. 266. – În cazul versurilor traduse, vom cita peste tot şi originalul: „Nichts ist drinnen, nichts ist draussen, / Denn was innen, das ist aussen" (*Epirrhema in Gott und Welt*) (*Epirema în Dumnezeu şi lume*).]

[2] [Forţă estimativă.]

decît își are percepția obiectul în fața sa. Pentru trăirea nemijlocită, sentimentul nu trece drept perceperea internă a unei stări doar personale, ci este raportat într-un mod atît de viu și sigur la obiecte încît, într-o filosofie lipsită de prejudecăți, se atribuie cu regularitate calități sentimentale obiectelor, ba chiar și lucrurilor în sine. Așa se întîmpla pînă și la scepticii greci. De sentiment se leagă, pentru trăire, conștiința că aici sufletul se contopește pe deplin cu ceva exterior; și tocmai această contopire am aflat-o mai înainte ca pe un semn distinctiv al stării estetice. Dacă admitem că viața artistică își are rădăcinile în realizarea unității, atunci ea se află inclusă și în sentiment, fiindcă acesta înseamnă atît o unificare a tuturor fenomenelor psihice, altminteri separate în interpretare, cît și a eului cu lumea din afară.

De aici pînă la principiul empatiei nu mai e decît un pas. Să încercăm să-l facem cu ajutorul noțiunilor pe care tocmai le-am amintit. Realitatea primordială a ființei noastre, care va rămîne mereu o enigmă, este conștiința de sine. Observîndu-ne, despicăm unitatea eului nostru într-un subiect și un obiect. Stabilim în noi, cum spune Fichte, două serii, dintre care una desemnează conținuturile conștiinței noastre, iar cealaltă știința despre aceste conținuturi. Să presupunem, împreună cu idealismul german, că lumea este în esență spirit; în acest caz, lucrul empiric, ba chiar și lucrul în sine pot fi considerate ca aparținînd seriei primare. Tot ceea ce numim obiect s-a născut din divizibilitatea originară a eului: s-a scindat din spirit prin acea capacitate originară a eului. În măsura în care spiritul rămîne conștient și de originea subiectivă a obiectelor, în măsura în care le știe însuflețite de spirit și vii, regăsindu-se pe sine în ele, se naște sentimentul frumosului. De aici înainte, principiul lui Fichte este evident: „Arta face din punctul de vedere transcendental unul obișnuit"; în artă, oricine devine conștient că și obiectele sînt creații ale spiritului, despre care eul știe, fiindcă el este în același timp subiect și obiect. Făcînd să alunece acum metafizicul în psihologic – așa cum ușor se poate întîmpla și cum s-a și întîmplat de fapt – ar trebui să spunem: lumea ne devine cu adevărat inteligibilă, în măsura în care o interpretăm după noi înșine; frumusețea ei, ca și operele de artă, constituie atunci expresia cea mai pregnantă a acestei interpretări a lumii. Așa cum Narcis se oglindește și se îndrăgostește de sine în izvor, tot astfel se oglindește și gîndirea antropomorfă în întreaga natură. Acest Narcis este modelul și simbolul artistului. Căci acolo unde personalitatea umană ajunge la sentimentul de sine, ea pătrunde în starea estetică. Frumusețea mai degrabă iese din interior decît răzbate aici din afară. Surprindem frumosul plecînd de la formele sufletului nostru, prin viața, creșterea și pieirea lor.

Cu sprijinul unei psihologii descriptive, teoria empatiei a continuat să se dezvolte în curentul ultimelor decenii. Ideea fundamentală a rămas însă aceeași: plăcerea estetică este aflată, acum ca și mai înainte, în acordul dintre ceea ce este propriu și ceea ce e străin. De îndată ce un dat obiectiv ne oferă

posibilitatea să trăim plenar, în mod liber, prin el, simţim o bucurie deosebită. Cum poate însă un obiect să ne ofere această posibilitate? Esteticienii mai vechi răspundeau prin descrieri aluzive şi captivante. Robert Vischer, de exemplu, evoca felul în care privirea alunecă înainte, cu o răsucire supravegheată, cînd visător ezitantă, cînd ţintind febril, parcă plecată din puşcă. „Orientarea interdependentă cu forma intuită şi ritmul acestei mişcări capătă astfel caracterul unor intenţii şi efervescenţe umane" (*Das optische Formgefühl* [*Simţul formal optic*], p. 24). „Forţa simbolizatoare a fantaziei nu are nevoie să ne amintească de configurarea umană nici măcar prin forma exterioară a obiectelor. Simple tonuri şi culori sînt adeseori suficiente ca din ele să ne întîmpine grăitor o atmosferă". „Sensibilitatea poetului însufleţeşte un obiect, acolo unde acesta aduce aminte, în mod oricît de depărtat, de uman" (Carl du Prel, *Psychologie der Lyrik* [*Psihologia liricii*], p. 88). Hermann Lotze înaintase către o explicaţie mai exactă, cel puţin cu privire la muzică. Transferul unor procese psihice asupra alcătuirilor sonore este facilitat, după cum observa el just, prin tot felul de particularităţi ale sunetului. Creşterea şi dispariţia organică din noi se repetă în nenumăratele nuanţe de intensitate ce se pot produce cu sunete. Toate formele de tranziţie de la un conţinut de conştiinţă la altul, toate nuanţele alunecării treptate pînă la un salt se regăsesc în formele muzicale. Caracterul temporal al psihicului este inerent şi sunetelor. În fine, cele două au în comun caracterul de eveniment. Dacă, prin urmare, nişte certitudini ale eului pot apărea cu uşurinţă ca nişte certitudini ale realităţii muzicale, atunci plăcerea trebuie aflată tocmai în această similitudine şi concordanţă. Muzica place pentru că e un fel de mişcare psihică.

Cel mai însemnat dintre noii reprezentanţi ai principiului empatiei, Theodor Lipps, crede că poate reduce plăcerea pentru ritm, provenind din empatie, la asociaţia datorată analogiei. Întrucît în ritm, similaritatea elementelor şi a grupelor îl împinge înainte pe auditor, desfăşurarea obiectivă corespunde tendinţei specifice oricărui proces psihic de a continua într-un mod asemănător. Această tendinţă, legea asocierii analogice, este extinsă pînă la o lege a rezonanţei psihice a similarului. Orice ritmică particulară a unei mişcări psihice încearcă să-şi supună totalitatea proceselor conştiinţei. Caracterul ritmului stă într-o libertate generală, sau facilitate, sau greutate, sau constrîngere, aşa încît unele procese psihice, avînd un conţinut oarecare, ba chiar toate conţinuturile posibile, pot fi făcute să vibreze împreună. Întrucît, în felul acesta, se naşte o dispoziţie de ansamblu a personalităţii, ea este atribuită totuşi şi obiectului, fiindcă este impusă de ritmul auzit şi legată nemijlocit de el. Ipoteza aceasta formează opinia lui Lipps potrivit căreia misiunea psihologiei ar consta în „a deduce din c o n ţ i n u t u r i l e de conştiinţă p r o c e s e l e psihice (inconştiente) şi acţiunea lor reciprocă şi a face inteligibile astfel conţinuturile de

conștiință”[1]. O altă ipoteză se situează în domeniul metafizicii. Ceea ce Fichte îi cere omului care gîndește – și anume, să înlocuiască în contemplarea lumii categoria realității prin aceea a faptei, a actului – același lucru i-l cere Lipps receptorului estetic. Din forme calme se ivesc acțiuni. Empatia preschimbă orice ființă în viață, deci într-o necontenită devenire. Desigur, formele simple tratate cu predilecție de Lipps s e n a s c în acest fel; o linie apare prin mișcarea mîinii ce desenează, printr-un început brusc și o oprire la fel sau printr-o continuă alunecare. Trăim noi însă linia f i n i t ă în același fel? Dacă ar fi vorba să ne transpunem în istoria internă a unei forme, ar trebui ca toate liniile întortocheate și încovoiate, sinuozitățile și împletiturile să aibă prioritate față de formele rigide, drepte, dreptunghice, care se ciocnesc între ele – și atunci stilul manuelin[2] ar fi, în arhitectură, cel mai frumos. Bineînțeles că e absurd. În general, în plăcerea estetică, nu orice element static devine pur și simplu mișcare și nici orice element spațial nu devine temporal. Acolo unde construcția unui tablou este dominată de linia orizontală, ea este supusă legii staticului; acolo unde forme închise sînt cuprinse dintr-o privire, autoanaliza nu descoperă nici o înviorare.

Cele mai amănunțite cercetări le avem însă tocmai asupra raportului empatiei cu formele spațiale. Folosind exemplul coloanelor dorice, care se înalță și se concentrează pentru contemplare, Lipps a încercat să clarifice felul în care niște forme spațiale date sînt interpretate mai întîi dinamic, apoi antropomorf. Noi introducem în structura geometrică nu numai o dezvoltare de forță, ci și o activitate liberă, care are un scop. Contemplînd-o în lumina propriei noastre comportări și simpatizînd-o în consecință, o resimțim ca frumoasă. Și mai precis: în anumite forme spațiale se desfășoară, pentru o înțelegere care știe să se transpună, anumite posibilități de acțiune. De îndată ce aceste posibilități sînt numite idei, devine din nou evident că teoria empatiei nu se află prea departe de mijloacele de explicare ale unei estetici metafizice. Deosebirea principală ar fi, pînă la urmă, faptul că este afirmată originea experimentală și natura nereflexivă a unor astfel de idei. Dar fie că ideile ce semnifică în mod particular, de exemplu, în cadrul arhitecturii, lupta dintre forță și sarcină, dintre presiune şi contrapresiune, sînt tratate la Schopenhauer ca niște trepte de obiectivare a voinței, concepute platonic, fie că ele apar, în estetica de astăzi, ca experiențe pe care le are oricine și prin care formele i se înfățișează pline de sens – în trăsăturile lor principale, rămîne totuși o înrudire neîndoielnică. Există de asemenea o analogie cu teoria despre plăcerea funcției.

Insimțirea simpatetică, după cum se spune, place ca un act de libertate, ca o venire în întîmpinare a subiectului cu obiectul, ca o contopire a propriei fapte în lucrul adecvat pentru aceasta. Eu trăiesc în formele date ale arhitecturii

---

1 „Zeitschrift für Psychologie”, XXII, p. 448.

2 [Stil practicat în Portugalia, în vremea domniei lui Manuel „cel Mare” (rege între 1495-1521); Eugenio d’Ors a situat stilul manuelin la originea barocului modern.]

ca unul care se joacă ușor sau care învinge, plin de forță, piedicile – și mă simt astfel fericit. Sentimentul acesta de fericire constă așadar, în cele din urmă, în bucuria pentru o activitate psihică luată ca atare. Venirea în întîmpinare a obiectului estetic îmi facilitează doar o viață sufletească eliberată și înălțată la ceva superior. Pentru a nu cădea pradă unei asemenea subiectivări, Volkelt accentuează foarte hotărît că empatiei – ce trebuie să consiste în contopirea dintre sentiment și intuiție – trebuie să-i corespundă ceva determinat din partea obiectului, și anume unitatea dintre conținut și formă. Lipps numește de multe ori raportul eului cu obiectul estetic o „convorbire între patru ochi"; el înțelege prin aceasta că obiectul și persoana sînt separați de restul lumii, neavînd de-a face decît unul cu celălalt; dar întrucît viața estetică a obiectului este viața eului insimțit, iar satisfacția estetică este tocmai autorăsfrîngerea obiectului, persoana și lucrul – care înseamnă în acest caz, întreaga lume exterioară – se contopesc, în fond.

În felul acesta, savurarea frumosului poate fi făcută inteligibilă, și anume ca „savurare a propriului eu, obiectivat, îmbogățit, lărgit și înălțat deasupra lui însuși, adică deasupra eului de toate zilele sau real, în contemplarea obiectului". Numai că nu reiese clar cu ce drept reprezintă empatia negativă, în cazul urîtului, o valoare estetică, deoarece, după această concepție, ea este doar neplăcere estetică sau antipatie. Lipps dă ca exemplu reprezentarea unei îngîmfări prostești, spunînd: aceasta „pretinde un loc în mine; eu însă mă opun sau omul din mine se opune; el se opune bănuielii de a se simți un astfel de om". Cum se face însă că gust, de pildă, în comediile lui Molière, reprezentarea unui astfel de caracter? Cum de mai este posibilă, în genere, o empatie cu ocazia acestei dispute dintre solicitarea obiectivă și necesitatea interioară? Cu adaosul pur noțional de „negativ" se creează într-adevăr o denumire, dar dificultatea nu este eliminată. – Să rămînem așadar la frumos și să-i căutăm o precizare mai de aproape. Dacă frumusețea se sprijină pe coincidența unui obiect cu natura unui eu ce valorifică estetic, atunci e nevoie să se demonstreze, cu toată exactitatea și stringența, că viața obiectului este viața noastră psihică și că, în consecință, satisfacția estetică e o satisfacție de noi înșine. În realitate, pînă aici nu s-a dovedit decît că putem concepe unele forme spațiale și sonore ca pe un joc de forțe și că îl putem descrie amănunțit ca atare. Să luăm ca exemplu abaca dorică: „ea se lărgește, în comparație cu coloana, și pare că cedează astfel presiunii șarpantei și că, cedînd, se lățește. În timpul cedării, ea se și strînge totodată puternic, afirmîndu-se astfel împotriva efectului ulterior al presiunii. Ea formează, în acest fel, elementul intermediar absolut capabil să reziste între forța năzuind în sus a coloanei și sarcina șarpantei adunată în arhitravă". Mi se pare că această descriere poate fi aplicată fără modificări și la structuri altfel alcătuite sau, cel puțin, la unele mai mici ori mai mari. Pentru ce devine urîtă abaca, dacă silueta ei se deplasează puțin? Esteticianul empatiei ar putea răspunde doar atît: ea nu mai cedează atunci, nu

se mai concentrează puternic ș.a.m.d. Pentru cineva care și-a însușit limbajul acestei estetici nu ar fi însă deosebit de greu să interpreteze în același fel și trăsăturile întîmplătoare ale unui creion ce alunecă, drept efect al unei vioiciuni ascunse. De fapt, nu căpătăm o explicație, ci o imitație lingvistică a obiectului[1]. Prin aceasta pare să fie atins adevăratul proces al valorificării estetice, pentru că ceea ce era străin a fost transferat în cercul a ceea ce este familiar; modul acesta de tratare are un efect cu atît mai seducător cu cît este mai extins și mai fin analizat vocabularul ce cuprinde tot ceea ce e mișcător, dinamic, viu, organic. Literatura mai recentă referitoare la empatie ne-a copleșit cu o mulțime de expresii, caracterizînd prin ele, în mod evident, comportarea psihicului așa cum este ea resimțită în mod obscur și experimentată instinctiv în n u m e r o a s e cazuri. Dar teoria amenință să crească diform către o vorbărie șablonardă, deoarece folosirea pe cît de ingenioasă, pe atît de exuberantă a cuvintelor nu corespunde întotdeauna, ca la Lipps, unei activități de gîndire ascuțit sfredelitoare, aflată într-o mișcare necurmată și care nu-și este niciodată suficientă sieși.

Dacă pînă aici s-a acceptat că adevăratele sentimente sînt „insimțite", nu putem trece sub tăcere faptul că alți cercetători permit doar reprezentărilor intuitive ale sentimentelor să ajungă la o contopire cu obiectul. Conținutul unei reprezentări intuitive este la fel de bogat în determinări ca și sentimentul însuși a cărui reflectare este; însă actul simțirii se pierde. Dacă, de exemplu, tristețea topită în obiectul care place estetic nu este realmente tristețe, ci numai o reprezentare intuitivă a acesteia, atunci simpatia estetică se deosebește de simpatia obișnuită întocmai ca actul reprezentării intuitive de cel nonintuitiv. În ipoteza că atitudinea estetică constă într-un act de simțire reală, rezultă negreșit că empatia – ca simplă reprezentare de sentimente – nu poate constitui miezul atitudinii estetice. Aceeași concluzie reiese, după cum vom vedea curînd, și din alte reflecții critice. Motivarea pe care tocmai am redat-o este supusă însă îndoielii că ar exista, în general, reprezentări intuitive de sentimente. Cu prilejul încercărilor de a observa sau chiar de a produce asemenea reprezentări, am ajuns cel puțin la rezultatul că sau survine iarăși un sentiment real, sau ceva ce nu aș ști totuși cum să-l numesc altfel, sau este vorba de forme de expresie reprezentate ale sentimentelor, sau, în fine, de simple reprezentări

---

[1] Johannes Volkelt, adeptul cel mai circumspect al teoriei empatiei, nu dezvoltă această latură a chestiunii, în schimb luminează în modul cel mai fericit problema pe numeroase alte laturi. Cf. *Das ästhetische Bewusstsein* [*Conștiința estetică*], 1920, pp. 43 și urm. Theodor A. Meyer în a sa *Kritik der Einfühlungstheorie* [*Critica teoriei empatiei*] pune accentul pe faptul că în operele de artă mai mari (de ex. „Cina cea de taină" a lui Leonardo) există concomitent mai multe tipuri de sentiment și, totodată, pentru sesizarea întregului, ele trebuie să ajungă concomitent în conștiință; cum s-ar putea întîmpla aceasta într-o empatie autentică? „Empatia desăvîrșită este o stare de excepție" („Zeitschrift für Ästhetik", VII, pp. 529-567).

de cuvinte. Pe cît mi se pare, putem vorbi de reprezentarea unui sentiment numai în sensul că înțelegem prin aceasta ori reprezentări intuitive de manifestări de sentiment de orice fel, ori transcrieri noționale ale sentimentelor înseși. În ambele cazuri, ar fi eronat să vorbim despre o reprezentare a ceea ce este sentimental, deoarece conținutul propriu-zis al sentimentului – și nu numai actul său – rămîne departe de conștiință. Toate senzațiile comune și mai cu seamă senzațiile de tensiune ce apar cu ocazia empatiei sînt foarte reale și nu doar reprezentate.

Să trecem acum la ultimele contraargumente. E în afară de orice îndoială că empatia joacă un rol hotărîtor pentru domenii întinse ale esteticului și că un interes estetic se poate anexa pretutindeni contemplării antropomorfizante. Se pune însă întrebarea dacă orice satisfacție estetică constă într-un sentiment de simpatie aducător de fericire. Cercetarea experimentală „a întîlnit, în condițiile unei atitudini estetice exprese, atît de multe cazuri fără insimțire simpatetică, încît întemeierea oricărei atitudini estetice pe empatie vine în contradicție evidentă cu faptele”[1]. Experiența zilnică ne învață același lucru. Simple modele și ornamentări stîrnesc plăcere fără să fie necesar să reducem regularitatea lor plăcută la vreo însuflețire care să pornească din noi. Printre formele arhitectonice, piesele de legătură oarecum organice sînt, desigur, mai ales printr-o concepție personificatoare, un obiect de bucurie estetică. Totuși arhitectonicul propriu-zis, legitatea rigidă a formelor monumentale rămîn cu totul străine în fața transpunerii noastre afective. Ceea ce, în astfel de structuri, este similar experiențelor eului este caracterizat în modul cel mai potrivit prin cuvîntul „atmosferă” [*Stimmung*]. Domurile gotice, saloanele rococo și altele ca acestea sînt pline de atmosferă, pentru că în ele capătă expresie o anumită stare generală a vieții psihice. În operă sînt strînse laolaltă toate părțile izolate într-un tot armonic, așa cum și psihicul nostru reunește adeseori tot ce este izolat într-o mișcare netulburată. În asemenea cazuri, atribuim atmosferă eului și obiectului. Totuși atmosfera coincide la fel de puțin cu conceptul larg de estetic, pe cît coincide, să zicem, picturalul. Ba s-ar putea hazarda afirmația că limbajul alegoric al frumosului își cîștigă atracția sa inepuizabilă prin faptul că vorbește la fel și totuși altfel decît sufletul nostru. Lupta necurmată dintre acordul cu noi și opoziția față de noi înșine conferă artei vivacitatea și forța sa.

[1] Emma v. Ritoók în „Zeitschrift für Ästhetik”, V, p. 25.

# II. OBIECTUL ESTETIC

## 1. Sfera obiectelor estetice

Nu ar avea nici un sens să vorbim despre obiecte estetice, dacă esteticul ar consta numai din procese psihice. Desigur și obiectul estetic este format în condițiile omului care valorifică și potrivit unei reguli a cunoașterii, dar acestea sînt tocmai premise de obiectivitate și nu de subiectivitate. Pornim deci, cum am spus de mai multe ori, de la ipoteza că, prin proprietățile lor, obiectele estetice ridică pretenții față de subiect; plecînd de la această ipoteză, să examinăm limitele ocurenței lor.

Este mai întîi un fapt că un cerc anumit de obiecte, al cărui cuprins poate fi și indicat cu o siguranță acceptabilă, alcătuiește sfera „frumosului". În privința a ceea ce se numește frumos – în afara artei și adeseori neinfluențat de ea – părerile nu diverg în mod considerabil, așa cum, în general, și individul este, în sentimentele lui firești de plăcere, în chip absolut, un exemplar al speciei. Oamenii se întîlnesc în păreri, începînd încă de la faptul că pun frumusețea celor de o specie cu ei mai presus de aceea a altor vietăți și, chiar și în cadrul acestui domeniu valoric, nuanțele se stabilesc cu o unanimitate tolerabilă. Cutare formă a corpului trece, în general, drept urîtă, alta drept indiferentă, o a treia drept frumoasă. Dacă transpunem această reprezentare, care ne este atît de obișnuită, la realitate în ansamblu, obținem o structură ierarhică: pe treapta cea mai de jos se găsește urîtul, urmează apoi sfera largă a indiferentului și, în sfîrșit, domeniul frumosului. Pentru a avea la îndemînă o caracterizare scurtă, să ne fie îngăduit să numim o asemenea concepție, care este înrudită cu cea teocratică, c a l i c r a ț i e. Conform calicrației, arta ar avea o misiune de o fermecătoare simplitate, și anume aceea de a face frumosul, în general, sau ceea ce este plăcut în sine mai energic și mai accesibil, prin repetare. Firile naive obișnuiesc să privească arta în acest fel. Ele au întîlnit în viață lucruri care provoacă (în principal, pe baza unor impresii vizuale și auditive) o desfătare netulburată – și pretind acum artei să ofere asemenea plăceri grupate și purificate. Întocmai ca în viață, aceste firi caută și în artă frumosul, fugind de tot ce e urît. „Frumusețea este scopul final cel mai înalt și punctul central al artei", spune Winckelmann.

Două avantaje ale acestui mod de a vedea sînt neîndoielnice. El se distinge prin aceea că recunoaște niște intervale, o supra- și o subordonare, și facilitează mînuirea teoriei, reunind frumosul natural și cel artistic într-o unitate. Dezavantajele au însă o pondere mai mare. Ce s-ar mai îngusta sfera și

semnificația artei, dacă am vrea să le limităm la o plăcere superioară! În general, arta nu poate fi făcută una cu un anumit conținut. Unul din primii pași spre înțelegerea artei îl constituie tocmai faptul că învățăm să gustăm ceea ce este indiferent, pentru motivul că apare într-o reprezentare artistică și să nu ne lăsăm nici seduși de frumusețile obiective conținute în opera de artă, nici dezgustați de urîțenii. Știința artei și estetica nu sînt niște inventare ale tuturor obiectelor frumoase, ci știința despre condițiile externe și interne ale unor anumite procese valorice. În ce privește cel de al doilea avantaj, progresul continuu de la frumosul însuși la artă pare să-i reușească, în fond, numai unei metafizici idealiste. Astfel, legătura ce duce fără salt de la structura ierarhică estetică a lumii la artă își capătă rezistența maximă datorită ipotezei că ideile sînt în egală măsură cauze producătoare de lucruri naturale ca și de opere artistice. Cînd un obiect al realității este în așa fel îmbibat de idee încît place doar ca simbol sau ca exprimare plastică a acestei idei, atunci negreșit frumusețea lui trebuie echivalată, în miezul ei, cu ceea ce se înțelege de obicei și în artă prin frumusețe.

Să cutezăm următoarea speculație împrumutată de la plotinism. Esența lui Dumnezeu este făcută publică, în modul cel mai liber, prin frumusețile naturii. Odată cu îndepărtarea din ce în ce mai mare de absolut, scade și frumusețea; la ultima limită întunecată, locuiește demonul urîtului. Punctele privilegiate ale cosmosului prezintă o frumusețe la care nu se ridică nici o artă. Desigur, Plotin nu se oprește aici; filosofia sa este în aceeași măsură un panteism dinamic și o teorie a emanațiilor; pe lîngă imposibilitatea de apropiere de Unul divin, ne este vestită și împlinirea întregii lumi de către Spiritul suprem. Dacă urmăm această direcție a neoplatonismului, lucrurile capătă un alt aspect. Am schițat mai înainte o imagine a lumii reprezentînd o construcție ierarhică a valorilor estetice. Motive puternice ne obligă totuși la un mod de a privi lucrurile în felul panteismului și panlogismului. Așa cum nu există nimic care să fie cu totul separat de Dumnezeu, nimic complet nespiritual, tot astfel nu putem indica nimic care să fie complet lipsit de semnificație estetică. În aceste trei sfere, spiritul se poate ridica la ideea că acea valoare care pare să se întîlnească numai în mod izolat revine într-adevăr tuturor lucrurilor. De aceea simțul receptor ne poate descoperi în ceea ce este mai umil și mai sărăcăcios o mai mică frumusețe decît în acele fenomene strălucitoare, care sînt prevăzute cu marca „frumusețe": privitorul trebuie doar să pîndească cu grijă și să se cufunde cu evlavie. Arta există pentru ca acest caracter al lumii să ajungă tot atît de limpede la expresie, pe cît este adus la lumină logosul realității de religia purificată și de filosofia speculativă. Poziția astfel cîștigată o vom numi de asemenea cu un cuvînt special: să-i spunem de aici înainte p a n e s t e t i s m .

Panestetismul posedă forța seducătoare a panteismului. Totuși el împinge la o diminuare a prestigiului artei. Fiecare act selectiv îndeplinit de artist apare ca o aroganță obraznică, fiecare idealizare ca o blasfemie. O reparație făcută naturii, pe ici, pe colo, stă pe același plan cu acea pictură

lamentabilă care adaugă pe fotografiile unor copii morți aripi colorate de îngeri. Ruskin califică frumusețea ca pe o reflectare a perfecțiunii divine: este frumos orice lucru care a păstrat asemănare cu un atribut al lui Dumnezeu și care, ca urmare a acestui fapt, are puterea de a atrage la sine partea divină din natura noastră. Astfel, unitatea este o imagine a naturii atotcuprinzătoare a lui Dumnezeu, calmul o imagine a permanenței și a eternității sale, simetria o imagine a justiției sale, puritatea o imagine a voinței sale. Marele artist este cel ce poate percepe fără tulburare și poate reda aceste perfecțiuni divine în realitate. „Adoră un păun", zice Ruskin, „și îl vei picta așa cum nu-l poate picta cel care vede în el doar o pasăre". Și tot Ruskin afirmă: „Nici o zeiță greacă nu a fost vreodată măcar pe jumătate atît de frumoasă cît o tînără englezoaică pur sînge". Într-adevăr, pentru oamenii dotați cu simț de observație și cu o legătură sufletească înnăscută cu natura, frumosul natural nu mai este o treaptă premergătoare a artei, ci înlocuitorul ei deplin, depășind, poate, arta. Wilhelm Heinse descrie cataracta Rinului și adaugă: „toți Tizianii, Rubensii și Vernetii trebuie să devină în fața naturii niște copii mici și niște maimuțe caraghioase". „Veniți și lăsați să vă înfățișeze natura o altă operă, cu altă arhitectură, cu altă pictură de zîne, altă armonie și melodie decît aceea ciopîrțită jalnic cu un cuțit păcătos, care vă farmecă"[1]. Însuflețitul autor al unei estetici a pădurii[2] a apreciat că „acele comori naturale pe care le ascund pădurile noastre depășesc infinit, numai prin valoarea lor de frumusețe, valoarea tuturor colecțiilor de artă și, pentru cele dintîi, directorii de muzeu sîntem noi". Pentru acest fel de a gîndi este într-adevăr obligatorie concluzia că formele și culorile lumii exterioare eclipsează, sub raportul valorii estetice, orice încercare artistică. Așa par să simtă japonezii, care serbează sărbători ale florilor și se duc în pelerinaj la locurile frumoase, pentru a le admira în tăcere. Ei prețuiesc natura ca pe o operă artistică, dar nu plecînd de la opera de artă; adevărul acesta reiese și din faptul că niște rădăcini de copac cu o formă specială sînt plătite scump și că acela care știe să le găsească și să le taie cu pricepere este răsplătit printr-un premiu. În general, japonezii constrîng plantele să capete anumite linii și apreciază ghidarea lor. Inima germanului este atașată de pădurea lui, de solemnitatea întunecată a coniferelor și de caracterul prietenos și luminos al mestecenilor și al fagilor tineri. În pădure, culorile se amestecă, se reunesc și se despart cu o delicatețe inimitabilă. Printr-o mișcare ce nu lipsește nicicînd, se nasc continuu noi și încîntătoare armonii; lumina care joacă pe obiecte și aerul aflat între acestea și contemplator își aduc contribuția lor. Totul apare nemărginit sau delimitabil în orice clipă, după voie. Pădurea nu este însă mai

---

[1] *Werke* [*Opere*] de Heinse, publ. de Laube, 1838, IX, p. 43.
[2] Heinrich v. Salisch, *Forstästhetik* [*Estetica pădurii*], ed. a 2-a, 1902.

mare[1] doar ca spaţiu, ci şi mai bogată în ce priveşte conținutul decît orice creaţie a unei mîini de artist, pentru că ea bucură simțurile inferioare prin căldură şi parfum. Prin aceasta ea îndeplinește, poate, un lucru însemnat; cel puțin, un estetician mai vechi afirmă despre miros că acesta oferă „oarecum, din sufletul cel mai ascuns al plantei o cunoaștere a speciei sale mai simplă, mai rapidă, mai pătrunzătoare decît formele sale și decît toate încercările unei descrieri artistice”[2]. Totuși chiar acela care este de acord cu deplasarea accentului de pe artă pe natură cu greu poate găsi în panestetism siguranța și liniștea absolută la care năzuiește nevoia de explicație. Atît spectacolul lumii, cît și acela al artei capătă, din acest punct de vedere, o notă de dizolvare și estompare. Dacă totul devine echivalent, nu mai rămîne nici o posibilitate de ordine fermă, pierdem orice fel de coordonare a tabloului lumii. Ajungem pînă acolo încît elogiem în aceeași măsură frumusețea unui fir de iarbă ca și frumusețea femeii. Și nici cu asta nu s-a isprăvit, trebuie să renunțăm, pînă la urmă, la orice dovadă obiectivă și să lăsăm totul pe seama bunului plac subiectiv. Nicăieri nu se vădește vreo graniță sigură între ceea ce e frumos și în chip obiectiv și ceea ce mă interesează pe mine personal: dacă sînt într-o dispoziție receptivă, descopăr pretutindeni cele mai alese atracții și este numai vina insensibilității mele că remarc de obicei doar o frumusețe izbitoare sau alta.

Alegerea între calicrație și panestetism nu este axată pe un da sau nu. Trebuie doar să distingem imaginea estetică a lumii, pe de o parte, și raportul dintre natură și artă, pe de alta; în rest, de ambele părți, analiza trebuie dusă pînă la capăt, fără a ține cont de nimic. În cadrul imaginii lumii, distingem frumosul și esteticul: cel dintîi ca fiind un caz particular important al celui de al doilea. Forța emotivă a oricărui fenomen, chiar și a unuia aparent indiferent, ori chiar urît este incontestabilă; la fel e și poziția specială a creațiilor și a evenimentelor frumoase. O concepție valorică estetică își propune ca scop stabilirea unei ierarhii, potrivit unor mărimi sigure, și demonstrarea și în cadrul domeniului său a unui „bun suprem”, determinat sub raportul conținutului – frumosul. Atît doar că nu avem voie să legăm de aceasta exigența dură ca arta – creație a spiritului uman – să se nutrească numai din frumos. În general, nu este îngăduită comparația frumosului cu ceea ce e valoros artistic, întrucît, ca să spunem așa, ele stau pe planuri diferite. Desigur că totul se înlănțuie în adîncul adîncurilor și se înlănțuie în chip integral, ceea ce a fost considerat mereu ca unitar în evoluția culturii și a gîndirii. Totuși, pentru scopurile cunoașterii analitice și selective și pentru progresul condiționat de această

---

[1] Peisajul este și structura spațială cea mai adîncă din cîte există; chiar și un obiect relativ apropiat rămîne destul de depărtat pentru a-l ține pe privitor la distanță. Cf. Hugo Marcus în „Zeitschrift für Ästhetik”, XI, pp. 46-60 şi XVI, pp. 201-209.

[2] Din *Lebens- und Formgeschichte der Pflanze* [*Istoria vieții și a formei plantei*] de Schelver, citat de Franz Thomas Bratranek, *Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt* [*Contribuții la o estetică a plantelor*], 1835, p. 154.

cunoaștere, este necesar să scoatem în evidență de aici înainte, cu toată forța de care dispunem, diferența. Iar aceasta poate avea loc în două feluri: o dată, prin înțelegerea faptului că arta nici nu s-a născut din imitarea frumosului, nici nu este condiționată exclusiv de aceasta, în realizările și efectele sale – iar în al doilea rînd, prin argumentul că există obiecte și impresii estetice care pur și simplu nu au nimic de-a face cu arta. Al doilea punct intră în discuție aici, unde vorbim despre sfera obiectelor estetice.

Să mai acordăm o dată puțină atenție f r u m o s u l u i  n a t u r a l, acestei *crux*[1] a esteticienilor. Un estetician atît de important cum a fost Hegel rămînea rece în fața frumosului natural; despre ghețarii de la Grindelwald, el spunea: „Priveliștea lor nu oferă altceva nimic interesant. Putem s-o numim doar un fel de vedere, ce nu procură însă absolut nici o altă preocupare spiritului... "[2]. Și în prezent sînt mulți cărora le lipsește capacitatea de a se bucura firesc de frumosul viu, tot pe atît pe cît le lipsește și cunoașterea naturii sale. Cînd se bucură totuși, aceasta se întîmplă fiindcă surprind în ceea ce este natural un ecou al artei. Se bucură de tonurile cromatice pe care le cunosc din tablouri, admiră proporțiile ce-au fost reliefate de sculptori în mulțimea de forme reale – cu un cuvînt, datorează artiștilor plăcerea lor pentru natură. Simpatiile și antipatiile le-au fost inspirate de pictori și poeți, retina și timpanul le-au fost educate pentru funcții estetice de sculptori și muzicieni. Dimpotrivă, alții au o relație sentimentală cu natura, neatinsă de artă; de cele mai multe ori, ei consideră frumusețea în formele ei naturale mai splendidă decît aceea care a fost fixată într-o ramă sau presată între niște coperți de cărți. Printre evenimentele de seamă ale vieții lor, se numără întîlnirile neinfluențate cu natura, orele, zilele, săptămînile în care nu nevoia de recreare le-a provocat plăcerea, ci energia psihică înmagazinată[3].

Amîndouă relațiile sînt prea ușor amalgamate cu concepția de viață în sine și supuse unei evaluări morale. Unul din frații Goncourt notează ocazional: „Dacă dimineața, cînd stai încă întins, pe jumătate adormit, se freacă de ziduri niște căruțe cu fîn, ai impresia că auzi o femeie care, stînd la picioarele patului tău, își trage ciorapii de mătase". În asemenea asociații, cultura – și nu numai cea artistică – etalează actul de deces al modului natural de a simți. Plîngerile în această privință sînt pe cît de vechi, pe atît de inutile. Încă în 1770, Garve scria niște cuvinte pe care le-ar fi putut spune, în vremea noastră, Tolstoi:

---

[1] [Tortură, chin.]

[2] Rosenkranz, *Hegels Leben. Anhang: Urkunden* [*Viața lui Hegel. Anexă: Documente*], p. 475. De altminteri, Hegel desconsidera în egală măsură „arta angajată" și jocul ei plăcut; chiar și arta înaltă era pentru el doar „o treaptă de eliberare, nu suprema eliberare însăși" (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 562).

[3] Asupra raportului dintre plăcerea naturală și plăcerea artistică, cf. Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [*Bazele științei generale a artei*], 1914, I, pp. 133-179.

„Sîntem reţinuţi, încă din copilărie, mai întîi prin educaţia noastră, apoi prin felul nostru de a trăi şi prin treburi, de la privirea naturii... Doar ocazional, doar în unele momente, oamenii noştri sînt scoşi afară, în cîmp liber... Multe lucruri se petrec zilnic în faţa ochilor noştri sau se află doar la cîţiva paşi de noi, pe care totuşi abia dacă le băgăm în seamă mai înainte de a le fi aflat din cărţi. Trebuie să ne spună mai întîi poeţii ce înseamnă un ţinut frumos şi cum răsare şi apune soarele". Chiar şi acest fel de intuiţie este tulburat, pentru că sufletul nostru este lipsit de reculegerea deplină fără de care nu iau naştere nici o mare realizare, nici o impresie puternică, deoarece putem fi abătuţi din drum şi dispuşi spre ceea ce este trecător – amatori de anecdotă şi nu admiratori ai epopeii eroice. În mijlocul celei mai minunate privelişti, interesul omului obişnuit se agaţă de cine ştie ce ciudăţenii ale vecinului său, întocmai cum vizitatorii unui atelier de artist nu sînt atraşi de obicei de tablourile ce împodobesc pereţii, ci se năpustesc curioşi la albumul de fotografii.

Obiectele estetice cuprinse în realitate se oferă unei pluralităţi de concepţii. Acolo unde sînt gustate cu o naivitate autentică, rareori lipseşte o repulsie internă activă faţă de explicaţia ştiinţifică a naturii. Celui ce este dispus în acest fel, i se pare că botanistul care rătăceşte de colo-colo, în timp ce culege florile, le distruge şi farmecul. Ştiinţa tace nu numai în ce priveşte toate mîngîierile şi făgăduinţele pe care ni le şopteşte cerul colorat al înserării – nu, ea ucide tot ceea ce este de extremă însemnătate pentru om şi viaţa lui. Ori poate nu înseamnă nimic faptul că amintirea pădurilor germane îi reîntăreşte mereu celui aruncat în depărtare apartenenţa la patria sa? Tocmai impresiile estetice sînt acelea de care se leagă dragostea de pămîntul patriei. În acest simţămînt pur omenesc nu se cuvine să se amestece nici un gînd ştiinţific. Întocmai cum frumuseţea unei mişcări sau a unui ton în vorbire este mai sigur receptată şi mai deplin gustată, atîta timp cît sensul ei rămîne ascuns, tot astfel farmecele naturii şi ale vieţii sînt resimţite de către neştiinţă în chipul cel mai pătrunzător.

Tranziţia spre o evaluare ce se abate de la aceasta are loc într-un mod aproape neobservat. Pe cînd primul punct de vedere reprezintă, în felul său, principiul *l'art pour l'art*, o altă înţelegere estetică a fenomenelor naturii se înfăţişează amestecată cu consideraţii utilitare. Sentimentul naturii nu s-ar cădea să fie jucăuş şi totodată un lux al celor privilegiaţi, ci izvoarele frumosului din natură ar trebui să ţîşnească pentru orişicine şi, prin urmare, să fie făcute accesibile şi menţinute pure. Dacă se afirmă dreptul uman inalienabil de a ne bucura de natură, atunci el este răstălmăcit în însuşi caracterul său. Tot felul de măsuri sociale pleacă de aici; apropierea esteticului de artă este realizată luîndu-se în consideraţie funcţia socială. La aceasta se adaugă faptul că atitudinea receptorului pare să fie tocmai o plăcere contemplativă şi dezinteresată – ca s-o spunem cu vechea expresie. Cu atît mai serios trebuie să atragem atenţia în privinţa unei echivalări a condiţiilor plăcerii estetice cuprinse în

natură și în artă. Amintesc din nou agitația neîncetată și lipsa de limite a realului, precum și colaborarea simțurilor inferioare. Sub aceste trei raporturi, arta este mai săracă. Dar tocmai în limitare stă puterea sa. Poezia oferă mereu numai cuvinte, iar pictura mereu numai tablouri – și în aceasta le constă sensul.

După ce am vorbit despre pătrunderea concepțiilor artistice, morale, științifice în trăirea frumosului natural, să ne îndreptăm acum atenția spre principalele obiecte. În cazul animalelor și al plantelor, este totuși decisiv dacă ele fac sau nu impresia unui întreg (chiar și în corelare cu mediul lor natural); simpla „conformare la scop" nu e suficientă nicidecum. Descrierile naturaliștilor concordă în această privință. De altfel, aceste descrieri se opresc, de cele mai multe ori, în fața adevăratelor probleme. În unele cazuri, ele au sprijinit estetica – iar cîteodată se condensează ca adevărate cercetări estetice. Avem astfel mai multe articole ale zoologului Möbius despre frumusețea animalelor. Se pare că structura corpului ar fi hotărîtoare pentru frumusețea mamiferelor; ea nu corespunde totuși vreunei legi matematice, nici unei construcții potrivite pentru susținere, ci înseamnă o victorie a forței asupra greutății masei corporale. Pe lîngă aceasta, zoologul accentuează influența ce provine involuntar de la aspectul obișnuit al chipului omenesc și al animalelor domestice și care face să apară mandrilul ca o caricatură a omului, iar girafa ca un cal nereușit. La păsări, proprietățile estetice și sociale se află în formă, culoare și modurile de mișcare. În special compunerea și strălucirea culorilor produc puternice și, de regulă, mult prea cuprinzătoare sentimente estetice. Cu toate că nu era obișnuit să distingă culorile planurilor și ale suprafețelor, Möbius releva deja în mod just o deosebire esențială: „Bogăția de culori, luciul și sclipirea păsărilor și insectelor sînt depășite de frumusețea animalelor acvatice, care luminează dinăuntru. Cînd comparăm, de pildă, o meduză din apă cu un fluture, culorile acestuia din urmă par că stau severe și reci pe suprafața unui corp înțepenit, pe cîtă vreme culorile meduzelor străbat moi și calde întreg corpul mlădios". Häckel a dezvoltat chiar în ale sale *Kunstformen der Natur* [*Forme artistice ale naturii*] și în capitolul al optulea din *Lebenswunder* [*Minunile vieții*], o pluralitate de „estetici": una liniară, una actinală[1] și una bilaterală, prin care trebuie să înțelegem: repetarea formelor simple, ordonarea radială și simetria; acestor condiții formale li se alătură altele asociative sau simbolice; ele se referă la concordanța unei înfățișări cu activitățile ei vitale, la comparația cu omul și la deosebirea de sex. Mărimea și bogăția unui peisaj, ne spune la urmă Häckel, cer o anumită iregularitate de care sînt legate sentimente puternice. Legătura intimă cu peisajul, pătrunsă de știință și fructificată pentru ea, conduce la activități care, în ciuda relației lor cu viața estetică, nu pot fi socotite ca aparținînd propriu-zis creației artistice. Topografia ne redă natura lipsită de viață, și

---

[1] [Din gr. ἀκτίς = rază.]

anume cu mijloacele desenatorului: hîrtie, creion, tuş, culori. Putem face abstracţie aici de partea mecanică a lucrului. După ce s-au stabilit însă cotele, fiecare obiect aflat între punctele măsurate trebuie să fie conceput cu grijă în relaţiile sale spaţiale şi consemnat exact, potrivit formei şi mărimii; întreaga hartă trebuie să devină, în fine, nu numai uşor lizibilă şi fidelă, ci şi intuitivă şi plăcută. Moltke numea asta „a fura pămîntului secretul artei sale scenografice". Pentru această activitate, se cere deci mai întîi o familiarizare cu toate particularităţile conformaţiei terenului, cu cîmpia, pădurea, rîul, muntele şi trebuie stăpînită apoi, într-o anumită măsură, tehnica desenatorului. Cu toate astea, nimeni nu caracterizează topografia ca artă, în acelaşi sens ca pictura şi plastica.

Dacă ne întrebăm asupra cauzei, nu rămîne nici o îndoială că ea trebuie căutată în lipsa de configurare liberă. Prima poruncă a topografiei, exactitatea, exclude activitatea imaginaţiei creatoare, care este indisolubil contopită cu noţiunea noastră de artă şi artist. Altfel stau lucrurile cu cel de al doilea exemplu pe care îl vom lua în considerare. Îngrijirea grădinilor de flori, despre care trebuie să discutăm, lasă un spaţiu de joc impulsului creator. Ni se spune că japonezii „îşi compun" grădinile, construind tabloul unui peisaj din piese componente ale naturii (cu care ocazie, de altminteri, piesele pot avea o semnificaţie simbolică – anumite pietre sub un arbore însemnînd, să zicem, scaunul lui Buddha). Nici grădinarii noştri de rang mai înalt nu sînt simpli muncitori manuali sau imitatori. Pentru a îndepărta opera lor din cercul sacru al artelor, s-a apelat de aceea la alte consideraţii. S-a pus în valoare faptul că artistul grădinar nu este obligat să se confrunte cu piedici de genul celor cu care se luptă artistul plastic. Totuşi nu e chiar aşa. Dificultatea de a configura dintr-un cîmp pustiu sau dintr-o pădure încîlcită un întreg bine organizat, în care fiecare culoare şi formă să se afle la locul potrivit, pentru oricare poziţie a privitorului şi pentru orice anotimp, în care panorama întregului şi plăcerea pentru particular să nu se stingherească reciproc, această dificultate este desigur de alt gen, dar nu e mai mică decît media a ceea ce are de învins un artist. Poate că în limitarea la materialul natural există un moment care nu lasă să apară caracterul înstrăinat de lume al artei pure; poate că simţim instinctiv că particularitatea şi distanţarea artisticului sînt imposibile în horticultură. Ne-ar plăcea să avem desigur un motiv pentru a elimina astfel arta jardinieră din seria artelor. Ea este o dexteritate estetică, dacă vrem, însă pentru asta nu e încă artă. Simţul involuntar al limbii uzuale a fost o călăuză mai sigură decît teoria esteticienilor.

De altfel, în toate aceste delimitări şi acordări de titluri, sînt decisive unele procese sociale care nu sînt luate în seamă suficient în teoria pură. Cît de sus este situat artistul în ordinea treptelor sociale, ce arte sînt căutate cel mai mult într-o epocă, cărui domeniu i se dedică cel mai mare număr de talente proeminente – asemenea fenomene determină într-un mod cu totul esenţial valorificarea ca artă a unui anumit domeniu de activitate. Limitele între meşte-

șuguri și artă sînt fluide și supuse schimbării istorice. Deoarece nici o determinare conceptuală nu poate aprecia corect diversitatea conținutului și a aplicației, teoria trebuie să admită și ea mutabilitatea limitelor. În mod vădit, ne găsim astăzi, din nou, în fața unei epoci în care arhitectul nu va refuza să-și dedice capacitatea sa aranjării unui parc și în care artiștii se vor interesa tot atît de viu de împodobirea cu flori a balconului, pe cît intervin, încă de pe acum, în fabricarea de tapete. Putem observa că schimbarea gustului de la ceea ce este calm spațial la ceea ce e mobil temporal a pătruns tocmai în arta horticulturii. Mai de mult, se tăiau plantele, de exemplu, gardurile de tisă, după tipuri formale fixe și florile erau strînse în buchete după o schemă anumită; astăzi, grădinarul tratează, în mare ca și în mic, toate plantele ca pe niște plăsmuiri temporare, ca ființe individuale ce cresc și trăiesc. Odinioară, arhitectul horticultor crea terase de apă ce dădeau impresia unei forme spațiale; astăzi, el caută farmecul în mișcarea apei.

Dacă trecem acum de la obiectele naturale estetice la sfera a ceea ce creează omul însuși – abstracție făcînd de artă – găsim nevoia estetică atît de puternică, încît se extinde aproape la toate producțiile omului. Nu tindem exclusiv spre vreun maximum de intensitate a plăcerii estetice aflate undeva, ci mai curînd practicăm și noi, ca să zicem așa, o gospodărie extensivă cu esteticul. În toate domeniile spirituale și economice, forța vitală se transformă parțial în modelare estetică. Cînd numim frumoase o mașină, soluția unei probleme matematice sau structura unui grup social, gestul e mai mult decît un fel de a vorbi. Căci punctul de comparație îl aflăm în finalitatea necondiționată a întregului și în concordanța părților componente ce trebuie apreciată ulterior; coeziunea formei estetice și unificarea varietății ce domnește în ea devin model pentru organizarea lucrurilor și proceselor. Numai îmbibînd spiritual ceea ce e creat de noi, în așa fel încît să se distingă prin ordinea sa binefăcătoare de varietatea incalculabilă a existenței naturale, facem din produsul nostru unul pe deplin satisfăcător. De aceea Dugald Stewart a putut schița bazele unei estetici aproape fără să țină seama de artă. Pentru deprinderea noastră științifică, lucrul acesta apare absurd. Credem că ne pierdem cu desăvîrșire terenul de sub picioare, atunci cînd citim la Alexander Bain că bucuria pentru poziția de forță a propriului popor, conștiința de clasă și mîndria de familie trebuie să aparțină sentimentelor estetice. Recunoaștem însă, pe urmă, în această părere paradoxală, o anumită îndreptățire. Deoarece conștiința activității care leagă pe receptorul artistic de creatorul de artă se poate consuma și în acele sentimente. Prin supraordonare a poporului, clasei și a familiei cărora le aparține gînditorul, se produce apoi o ușoară perspectivă ce dă satisfacție ochiului spiritual. Întrucît, în acest caz, eul se află în centru, regularitatea ce provoacă satisfacție este condiționată evident și material. În asemenea circumstanțe, conținutul părților și caracterul lor de părți ajung într-adevăr la o mai mare îndreptățire. Intervin unele intensificări valorice și

alunecări ce pot sfărîma, în cele din urmă, învelişul unităţii şi pot conduce la asimetrie. În evoluţia popoarelor şi a indivizilor există epoci în care această eliberare de constrîngere conferă formelor asimetrice astfel obţinute, o puternică atracţie.

Orînduirile sociale şi formele de viaţă aparţin indubitabil sferei obiectelor estetice. Fiecare reglare a relaţiilor sociale, toate moravurile şi obiceiurile sînt supuse şi condiţionării de a nu jigni gustul, ba chiar de a provoca sentimente estetice. Din păcate, modelarea estetică a vieţii noastre prezintă un nivel înspăimîntător de scăzut. În comunicarea socială domneşte o lipsă de formă care este voalată prin expresia caracteristică de „comoditate": se strigă încă totdeauna, în loc să se vorbească, şi nu se organizează nici o întîlnire fără masă întinsă ori fără un scop determinat de club. Se consideră drept o cerinţă de bună creştere ca toţi să se prezinte unii altora în salon şi să se folosească chiar, odată cu utilizarea titlurilor, persoana a treia ca mod de adresare; se inserează în ziare logodne şi deslogodiri, adică anunţuri şi anulări de sărutări schimbate. Cine vrea să vadă exact cît de tare a degenerat simţul formelor, chiar şi la cei situaţi spiritualiceşte la înălţime, să asculte expunerile sau conversaţiile bărbaţilor iluştri: va trebui apoi să fie de acord că în acest domeniu nu se tinde la perfecţiunea estetică, fără să mai spunem că nu se ajunge la ea.

După ce ne-am orientat acum, într-o oarecare măsură, în cîmpul larg al obiectelor estetice, afirmaţia că cineva ar putea alcătui un întreg sistem de estetică fără să ştie despre existenţa unei arte poetice, a unei muzici sau a unei picturi, nu va mai suna ca fiind prea îndrăzneaţă. El ar putea descrie şi analiza impresia estetică, deoarece ea este provocată cu toată vivacitatea de către obiecte ale mediului nostru şi ar fi în stare să explice suficient frumosul şi sublimul, graţiosul ca şi urîtul, după condiţionările lor exterioare, în cazul unor lucruri şi întîmplări din viaţa zilnică. Şi cu asta nu am terminat. Chiar şi pentru transformarea şi modelarea estetică a existenţei naturale, el ar avea cele mai instructive exemple în tot felul de dexterităţi şi organizări. În consecinţă, se poate considera demonstrat principiul că g u s t u l s e p o a t e d e z v o l t a şi p o a t e s ă - ş i p r o d u c ă e f e c t u l i n d e p e n d e n t d e a r t ă.

De aici înainte, lăsăm la o parte raportul frumosului şi esteticului cu artisticul şi ne întoarcem la întrebarea devenită acum mai simplă: cu ce drept tratează ştiinţa (liberă în faţa uzului limbii) latura obiectivă a trăirii estetice ca pe ceva separat? Trăirea estetică poartă în ea o dublă necesitate: una internă, siguranţa de sine a neputinţei de a fi altfel – şi una îndreptată în afară: constrîngerea rămînerii la obiect sau conştiinţa că o realitate obiectuală a fost integral receptată în trăire. A c e a s t ă conştiinţă se dovedeşte a fi dependentă de natura lucrului şi conduce de aceea la cercetarea independentă a acestuia. Într-adevăr, se pare că în f i e c a r e percepţie lucrul ar fi transmis eului fără vreo diminuare. Dar reflecţia mai atentă, aşa cum a stimulat-o Theodor Lipps, dezvăluie o lipsă. Într-un asemenea caz, părţile sau calităţile sînt prezente

numai faptic laolaltă; cînd disting lămîia ce mi se oferă ca o unitate, culoare, formă, greutate, aciditate, am sentimentul că oricare din aceste proprietăți ar putea fi și altfel, fără să tulbure legătura cu celelalte. Dacă, din întîmplare, lămîia ar fi un fruct roșu, ea ar putea fi de asemenea, percepută fără vreo diminuare și împotrivire. Din contra, în obiectul estetic, părțile se cheamă și se sprijină reciproc, la fel ca și calitățile; prin aceasta, conținuturile psihice afirmate de el corespund stării generale a conștiinței într-un grad deosebit de înalt. Presupunînd că plăcerea este întemeiată, în genere, pe ușurința de mișcare a fluxului psihic încoace și încolo, într-o vie activitate, înțelegem că un lucru ale cărui părți componente și proprietăți, în ciuda oricărei deosebiri, sînt vizibil ordonate succesiv, poate provoca o vie plăcere funcțională. Căci această conexiune necesară a tot ceea ce poate fi distins dă elasticitate activității psihice și produce, în desfășurarea sa ulterioară, sentimentul că sufletul va lua complet în stăpînire obiectul.

Impresia estetică – privită teoretic – este urmarea necesară a unei stări de fapt, obiective. Această stare o vom denumi, potrivit unui indiciu decisiv, n e c e s i t a t e  i n t u i t i v - s e n t i m e n t a l ă. O figură ale cărei detalii se sprijină reciproc, un acord ale cărui sunete își vin în întîmpinare, datorită unei înrudiri interioare, posedă necesitate intuitivă. Dacă de obicei copiii și cei lipsiți de cultură, care nu știu nimic despre măsura versului, înțeleg corect metrul și îl gustă cu încîntare, fenomenul își are cauza tocmai în faptul că versului nu i se mai poate adăuga și nici desprinde un picior, după bunul nostru plac. Pentru ce ne fac plăcere rotunzimea unei coroane perfecte de copac sau silueta unei vaci care se odihnește? Fiindcă fiecare este „*bien enveloppé*”[1], adică arată o direcție sigură prin legitatea cuprinderii energiei psihice puse în mișcare. O creație estetică se naște din niște sunete care se succedă, abia atunci cînd ele se prezintă aprecierii nemijlocite ca fiind legate laolaltă, în chip necesar; în modurile de interpretare neobișnuite cu textul, nu percepem, la început, nici o melodie, ci numai sunete: unitatea este împiedicată să se producă de către intruziunea elementelor sau de respectarea exagerată a apariției lor; nu se vede pădurea din cauza copacilor. Dramaturgul Wilhelm von Scholz[2] afirmă că trăsătura fundamentală a oricărei activități omenești ar fi o „tendință spre constrîngere, spre necesitatea resimțită” și ajunge astfel – pe o cale pe care nu vrem s-o urmăm – la necesitatea artistică, prin care trebuie să se înțeleagă, în cele din urmă, „relația organică și interacțiunea dintre întreg și părțile sale”.

Obiectul estetic prezintă așadar, fără excepție, caractere comune în privința atracțiilor care au efect și prin care el obține necesitatea intuitivă; aceasta va trebui discutată ulterior, încă o dată. Dar dincolo de această concesie făcută tradiției, nu trebuie să se meargă. Ar fi deja îngrijorător să pretindem oricărui obiect o structurare vizibilă în mod clar. Un întreg artistic trebuie să

---

[1] [Bine cuprins.]

[2] *Gedanken zum Drama* [*Cugetări despre dramă*], Serie nouă, 1915, în special pp. 59 și 82.

aibă, desigur, început, mijloc şi sfîrşit. Totuşi, frumosul natural poate fi, întîmplător, şi fără de focar. La fel, am judeca pripit, dacă am califica amintita condiţie ca fiind unică. Ea nu este nimic altceva decît o premisă pentru oricare efect al obiectului ce atinge viaţa psihică în mod estetic. Nu se poate ajunge la estetic cu o s i n g u r ă formulă, nici chiar cu aceea care este aparent cea mai cuprinzătoare. Fiindcă dacă este extinsă atît de departe încît acoperă totul, ea se evaporă în ceva lipsit de conţinut.

Datoria noastră e să descriem obiectul şi pe urmă impresia, în momentele lor principale. Aceasta se poate face prin analiză. Cu toate că obiectul estetic reprezintă un întreg, care e mai mult decît o sumă ori un colectiv, el nu poate fi totuşi prezentat în mod ştiinţific decît prin analiză. În organismul animal, digestia, mişcarea, circulaţia, respiraţia, percepţia senzorială se produc împreună, într-o strînsă corelaţie, însă fiziologul trebuie să trateze aceste operaţii pe rînd. Aşa procedăm şi noi. Avem la dispoziţie, pe de o parte, impresiile estetice, pe de alta, ca date obiective, proprietăţile obiectelor şi denumirile statornicite ale limbii. Deoarece trebuie cercetate modalitatea şi justeţea aprecierii estetice, nu e îngăduit desigur să se desconsidere înţelepciunea conţinută în categoriile lingvistice create treptat, în epitetele laudative şi în cele dojenitoare. Activul expresiilor noastre de specialitate conţine indicii despre care anume proprietăţi, de la cele simple la cele compuse, şi care grade de tărie, de la cele mai slabe pînă la cele mai tari, joacă un rol în viaţa estetică. Faptul că sînt excluse gradele de tărie foarte reduse şi cele foarte înalte se observă imediat, după denumirile unor perechi conceptuale precum: glacial-ardent, imperceptibil-asurzitor, fad-caustic; se vede la fel de clar, în folosirea cuvintelor, cum sînt transpuse experienţele senzoriale într-o altă tonalitate (un colorit este numit, de exemplu, „cald") şi cum se contopesc constatările cu aprecierile. În toate aceste procese, spiritul limbii exercită o autoritate pe care am amintit-o deja, cu prilejul discutării problemei empatiei şi o vom reaminti mereu, de aici înainte. De îndată însă ce siguranţa naivă a celui care îşi închipuie că posedă în cuvinte copia stării de lucruri interioare sau chiar exterioare este fundamental depăşită, putem accepta cu recunoştinţă şi ajutorul limbii.

Desprindem din obiectul estetic numai determinările cele mai importante şi mai generale. Genurile de artă trebuie analizate printr-o separare care să meargă mult mai departe. Ştiinţele speciale ale artelor au destule motive în acest sens, deoarece ele vor să facă cunoscută structura operelor pe care le cercetează şi să uşureze astfel cercetarea istorică. Devenirea unui gen de forme muzicale poate fi prezentată cu exactitatea dezirabilă abia atunci cînd elementele ei au fost despărţite unele de altele şi au fost examinate apoi în evoluţia lor, parţial independentă, parţial în colaborare. Istoria baladei nu a fost scrisă încă, pentru că istoricii literari urmăresc retrospectiv forma ca pe o unitate şi, ca

atare, nu pătrund pînă la rădăcinile ei. Însă estetica și știința generală a artei se pot opri cu mult mai devreme.

## 2. Armonie și proporție

Formele estetice poartă în ele relații care trebuie tratate separat, pentru că au o anumită independență. Cu excepția relațiilor dintre culori, ele sînt de așa natură că pot rămîne la fel de însemnate, în pofida schimbării conținuturilor pe care le învăluie; în vreme ce raporturile dintre culori sînt într-adevăr hotărîte de calitatea culorilor izolate, intervalele de strălucire a culorilor, de distanțare spațială și temporală se desprind de sub dominația conținutului.

Un raport între culori ce se oferă cu necesitate intuitivă și provoacă plăcere se numește armonie; despre armonia sonoră ce revine numai artei muzicale și părților dependente de ea ale poeziei, va trebui să spunem cîte ceva mai tîrziu. Între armonia sonoră și cea coloristică există de altminteri o deosebire esențială. Prima se întîlnește extrem de rar în natură, cealaltă, dimpotrivă, foarte frecvent. De aceea aprecierea estetică a combinațiilor de culori suferă două influențe: tocirea și asocierea. Pe cînd în domeniul armoniei sonore sîntem liberi stăpîni, în cazul relațiilor dintre culori, trebuie să ne gîndim mereu la faptul că diferitele combinații cu adevărat naturale, deși au apărut fără să se țină seama de impresionabilitatea artistică, nu trec totuși fără efect pe lîngă ea. Acorduri neplăcute în ele însele pot deci să devină indiferente sau chiar agreabile, dacă apar deseori în natură; iar în al doilea rînd, reprezentarea asociată a obiectului la care un asemenea acord este observat cu regularitate poate chiar participa la impresie. Să zicem că roșul trandafirilor de culoare închisă și verdele frunzelor nu s-ar potrivi laolaltă; sentimentul respectiv de neplăcere s-ar toci totuși prin revenirea frecventă a acestei combinații; pe de altă parte, acolo unde cele două culori apar într-un cu totul alt raport de conținut, amintirea celor mai cunoscuți purtători ai combinației ar interveni involuntar. Al doilea pericol este, dacă înțeleg eu bine, mai degrabă inventat decît demonstrabil în experiență: deosebirea dintre obiecte împiedică aproape constant apariția ori chiar numai vibrația ulterioară, de ordin sentimental, a asociației. Și sîntem de asemenea copleșiți de puterea obișnuinței, chiar numai la reprezentarea artistică a obiectelor familiare din realitate, așadar, să zicem, a trandafirilor înconjurați de frunze.

Chiar și în asemenea cazuri, nu este îngăduit să facem comparații de-a dreptul, deoarece culorile date în natură și cele folosite de artă se deosebesc considerabil. Deosebirea constă, mai întîi, în faptul că în natură există multă lumină străvezie (să ne gîndim la picăturile de rouă), o foarte fină gradație a intensităților luminii și o mulțime de mediații între culori. Are mare însemnătate, apoi, calitatea diferitelor culori. Știm din cercetările psihologice privind culorile saturate că acestea au alt efect decît culorile puternic amestecate cu gri neutru, iar colorițurile strălucitoare, aprinse sînt preferate tonurilor șterse,

murdare, dar sînt situate, totuşi, în urma coloriturilor discrete, fine. Ultimul moment, care de cele mai multe ori este neglijat, mi se pare important. Culorile foarte puternice au ceva evident vulgar. Împestriţarea este barbară, nu armonioasă, mai ales cînd se schimbă neregulat, ca în cazul jocurilor de culori ale diamantelor sclipitoare. Sau, ca să ne exprimăm mai prudent: penajul unui păun, strălucirea emailului, scînteierea sticlăriei artistice cu lumină irizată, splendoarea focului de artificii – toate au efect doar asupra ochiului însetat de lumină şi nu asupra simţului pentru armonie. Toată această dezordine orbitoare trebuie să fie desigur socotită ca aparţinînd esteticului, dar trebuie distinsă totuşi de armonie. Deducem din eficacitatea sa de netăgăduit că, cu cît este mai mare intensitatea luminoasă a culorilor, cu atît mai arbitrară şi mai schimbătoare poate fi combinarea, pentru că privitorul se dăruieşte farmecului splendorii policrome, ridicînd puţine pretenţii la armonie. Acestea sînt impresii ce pot fi gustate cu toată puterea şi de copii şi de oamenii primitivi, impresii de o vivacitate neînfrîntă, brutală.

Armonia culorilor devine punctul de vedere hotărîtor atunci cînd pigmenţii nu sînt prea strălucitori şi suprafeţele pe care le acoperă nu sînt prea mici. Desigur, extensiunea spaţială nu trebuie să fie nici prea mare, pentru că suprafeţele de format considerabil, colorate uniform, obosesc ochiul şi fac locurile învecinate să apară uşor în culoarea complementară. În cazul unor puncte colorate însă, nu se dezvoltă nici un sentiment de armonie. Condiţiile date în tehnica picturală obişnuită, un anumit aspect şters al culorilor obţinute cel mai adesea prin amestec şi o anumită extindere spaţială a fiecăreia dintre ele sînt, ca atare, cele mai favorabile naşterii sentimentelor de armonie. Numai că tablourile nu pot fi apreciate într-un loc unde se revarsă nestingherită lumina puternică a zilei.

Faptul însă că un tablou scutit de aceste influenţe tulburătoare, redus la el însuşi, nu pare a fi prea îndepărtat de realitatea scăldată de lumină şi scînteietoare, este datorat unor mijloace artistice bine-cunoscute. Primul este folosirea contrastului de luminozitate. Experimentul simplu, preferat totdeauna pentru a-l pune în evidenţă, constă în faptul că un mic pătrat alb este lipit pe o hîrtie de formă asemănătoare, însă mai mare – şi anume, de trei ori: o dată pe o hîrtie de aceeaşi culoare albă, altă dată pe un pătrat cenuşiu, iar a treia oară, pe un pătrat negru. Este clar îndată felul în care creşte luminozitatea hîrtiei prin contrast cu spaţiul înconjurător; de aceea înrămările sau cel puţin liniile de pe margine vor putea fi folosite de pictori pentru reprezentarea unor intensităţi ale luminii foarte depărtate unele de altele, fără a ţine cont de „recunoaşterea" faptului că în natură nu apar nicăieri contururi. Acolo unde contrastul de luminozitate apare nevalorificabil, pictorul poate simula, prin intermediul culorii, deosebiri de intensitate luminoasă la fel cu cele naturale.

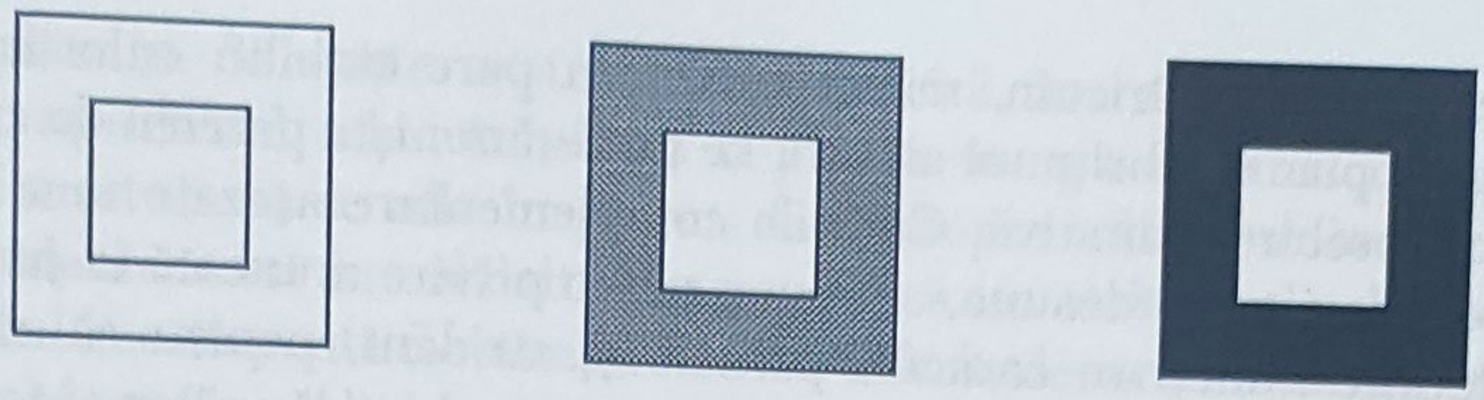


*Figura 1*

În natură liberă, eventual însă chiar și în spații închise, l u m i n a care se revarsă acționează ca o proprietate estetică a lucrurilor. Marii pictori au știut s-o redea prin deosebiri în raporturile de luminozitate ale calităților culorilor, creînd ca unitate așa numitul „ton"; tehnica lor, a așa-ziselor „valeurs", suferă totuși prin faptul că impresia de lumină dispare de îndată ce culorile devin fragile și fără strălucire, ba chiar atunci cînd privitorul se găsește la o distanță mai mare. Lucrul este îngrijorător – cum se poate vedea din tablourile lui Claude Lorrain – din cauză că depărtarea prea mică de suprafața tabloului, cerută ochiului, face să apară perspectiva, corect executată, ca o deformare. Dacă privitorul se îndepărtează, împărțirea spațiului intră în ordine, dar viața luminii e ucisă. S-a practicat de aceea, încă din vechime, un alt procedeu, care obține ca prin farmec deplinătatea luminii tocmai la o mai mare îndepărtare de tablou. Se descompun oarecum pe pînză culorile și se lasă pe seama ochiului să le contopească într-o unitate. Cu anumite modificări, au lucrat în acest fel Jan van Eyck și Constable, Watteau și Turner, în sfîrșit impresioniștii, și au obținut impresii vii de luminozitate; are totuși mare importanță pentru succes alegerea nu a unor pigmenți neutri, ci a unor culori cît mai vii, strălucitoare, pure, care să tindă să egaleze culorile spectrului. E necesar să mai discutăm o dată despre acest lucru (în capitolul despre pictură). Oricum, chiar într-o dezbatere a chestiunilor elementare, se poate face o aplicație introductivă la ceea ce este general. Faptul că realitatea coloristică este redată fidel poate fi tot atît de puțin rezultatul celei dintîi ori al celei de a doua tehnici. Ceea ce se obține este o nouă modificare a naturii, într-o legitate a culorilor. În anumite școli, de pildă în secolul al XV-lea neerlandez și la cei din preajma lui Böcklin, culorile izolate și eventual armoniile pe părți mai mici ale suprafeței tabloului au solicitat atît de mult forța artistului, încît unificarea supremă nu are loc. Totuși acolo unde este atinsă o tonalitate – fie la Rembrandt, fie la Monet – acolo culoarea trebuie să fie oarecum stilizată. Chiar și culorii izolate nu i se poate asigura un grad mai înalt de luminozitate pe calea naturii, ci doar printr-o pluralitate de nuanțe: strălucirea și forța vitală sînt obținute artistic.

Pentru toate aceste rațiuni, este imposibil să spunem pur și simplu: două culori – roșu și verde, galben și albastru, roșu și albastru – merg sau nu merg împreună. Chiar și limitarea obișnuită la un acord de două culori este o simplificare prea mare a problemei, deoarece acordul triplu este de obicei fenomenul de bază în natură și în artă. Încercările întreprinse recent în laboratoare psihologice pot oferi, prin urmare, doar un sprijin provizoriu pentru o

cercetare ulterioară. Oricum, măcar un lucru pare stabilit: culorile complementare pure plac rareori puse alături. Le preferăm nişte perechi de culori de o mai mică deosebire calitativă. Culorile complementare aşezate una lîngă alta capătă uşor (deşi nu totdeauna, cum ne arată o privire aruncată în jurul nostru şi la tablourile bune) un caracter prozaic şi strident, pentru că efectele de imitaţie şi contrast pot să se înfăţişeze într-un chip dăunător. Motivul mai profund al aspectului atît de frecvent dezagreabil se află desigur în faptul că, pe de o parte, culoarea complementară nu e destul de independentă de prima culoare, pe de altă parte, nu e legată de ea prin nici un raport de unitate. De aceea, cu o culoare dată se armonizează una aflată departe de ea, însă necomplementară ca mărime independentă, iar culorile învecinate se armonizează fiindcă par să fie o iluminare sau o umbrire a celei dintîi, deci par să fie, în fond, unitare cu ea. Roşul obişnuit, roşul deschis şi cel închis sînt agreabile ca nuanţe ale aceleiaşi culori; cînd vin în contact cu spaţiul, roşul obişnuit şi albastrul închis îşi datorează de obicei caracterul plăcut datorită faptului că opoziţia lor nu este obţinută fiziologic în mod forţat, ca în cazul în care ochiul obosit de culoare îmbracă ceea ce se află împrejur cu culoarea complementară. Pe lîngă asta, mai observăm că, în primul raport, este inclusă recunoaşterea coloritului umbrelor, pentru că roşul închis are, de cele mai multe ori, alături de roşul normal, efectul unei părţi umbrite a acestuia.

Ne îndreptăm acum atenţia spre teoria proporţiilor. Să numim p r o p o r ţ i e un raport care se prezintă cu necesitate intuitivă şi provoacă plăcere, între un întreg şi părţile sale ori între părţi – şi anume, în ce priveşte dimensiunile lor. Se vorbeşte de proporţie atît în cazul formelor spaţiale, cît şi al desfăşurărilor temporale, în cazul vizibilului ca şi în acela al audibilului. În ambele domenii, este vorba de raporturi înăuntrul unui întreg obiectual; în formele spaţiale, aceste raporturi se manifestă fie în coordonare, fi în delimitare.

Dacă, urmînd vechiul obicei, caracterizăm s i m e t r i a ca pe cea mai simplă coordonare, atunci trebuie să adăugăm că egalitatea celor două părţi trebuie înţeleasă luîndu-se în consideraţie o linie mediană verticală. Se numeşte simetrică, în sensul cel mai strict, o structură care se despică printr-o divizare verticală în jumătăţi care, suprapuse, coincid: număr, poziţie, formă şi mărime a părţilor sînt, de ambele laturi ale axei, egale. Caracterul plăcut al figurii este condiţionat însă de prezenţa acestor părţi, pentru că, de exemplu, un cerc tăiat simetric în două de un diametru vertical nu face aproape nici o impresie, din pricina sărăciei sale în ce priveşte conţinutul. În genere, efectul simetriei ca atare este destul de slab; de aceea se vorbeşte de cele mai multe ori nu despre frumuseţea sa, ci doar despre un anumit „aspect agreabil". Valoarea estetică a unei congruenţe depinde de o pluralitate de termeni, împrejurare în care ceea ce importă mai întîi nu este perfecţiunea formală şi semnificaţia lor obiectivă. Dacă trasez cu cerneală semnătura mea pe linia de îndoire a unei foi de hîrtie şi îndoi apoi foaia, semnătura se estompează, dînd pe cealaltă pagină o amprentă

corespunzătoare. Se naşte o structură simetrică, în care trăsăturile scrisului alcătuiesc aşa-zicînd scheletul; dacă o privim în aşa fel încît ori scrisul ori imaginea acestuia să se afle în partea de deasupra, rămînem indiferenţi – pe cînd considerarea lui în celălalt sens provoacă un slab sentiment de plăcere. Sentimentul acesta poate fi nuanţat în mod diferit, deoarece asociaţiile se amestecă foarte uşor (în multe grafii, se nasc forme ce sînt cam la fel de regulate şi totodată groteşti, aşa cum sînt malformaţiile comice ale cuvintelor produse ocazional de vorbirea cu „f" a copiilor noştri); este însă totdeauna o plăcere estetică pe care jumătatea nu o va provoca niciodată singură. Rămîn prin urmare de lămurit două lucruri, şi anume: de ce place congruenţa numai într-o ordonare orizontală şi, pe urmă, ce valoare poate adăuga dublarea unui obiect ineficace estetic.

Ca să răspundem la prima chestiune, ne serveşte o dată faptul că cele mai multe structuri naturale care ne impresionează estetic prezintă o simetrie laterală. Sîntem deprinşi cu ea; transpunerea sa la produse artistice ne oferă plăcerea de a regăsi o legitate familiară. Cu toate acestea, construcţia simetrică bilaterală a omului şi a animalelor nu ar fi suficientă pentru a explica faptul că, la crearea şi receptarea operelor de artă, această ordonare este evident preferată. Pentru sprijinirea sa, ne serveşte o a doua împrejurare. Necesităţile tehnice sînt cele ce conduc mai des la producerea a două părţi congruente în sens orizontal, decît în sens vertical. În cazul construcţiilor simple şi al obiectelor uzuale, logica obiectului ne sileşte la această practică. Acolo unde un material se declară de la sine şi o operă artistică destinată folosirii îşi vădeşte rostul, acolo şi simetria geometrică survine de la sine. O lance, care trebuie să se lase bine aruncată, se cuvine doar să fie modelată la fel în partea dreaptă ca şi în partea stîngă – dar tocmai prin aceasta capătă o parte din frumuseţea formelor sale. Există, în fine, un motiv împrumutat din psihologie. Ştim că egalitatea a două părţi ce trebuie măsurate vertical nu poate fi percepută exact aşa cum este, ca urmare a unor iluzii optice. Dacă avem de împărţit o verticală în raportul 1:1, vom face de fiecare dată jumătatea superioară ceva mai mică, ceea ce înseamnă că supraevaluăm segmentul situat deasupra punctului median; un S şi un 8 ne apar aproape simetrici, cu toate că, aşa cum ne arată răsturnarea lor (S 8), ei sînt mult mai mari în partea inferioară; dacă încercăm să desenăm, apreciind din ochi, un pătrat sau o cruce tăiată în părţi egale, comitem aproape întotdeauna eroarea corespunzătoare. O adevărată congruenţă resimţită ca atare în celălalt sens nu poate, prin urmare, să provoace aici un sentiment de plăcere.

Prin această recunoaştere, s-a creat tranziţia la cea de a doua problemă a noastră. Rezultă anume din ea că nu trebuie să echivalăm conceptul de simetrie cu acela de suprapunere exactă, matematică. În consecinţă, nu se poate căuta în congruenţă motivul caracterului plăcut; chestiunea noastră era formulată prea îngust, atunci cînd vorbeam despre o dublare a jumătăţii. De altfel, ar fi şi de

neînţeles cum pot provoca atît de des satisfacţie estetică nişte plăsmuiri asimetrice. Coincidenţa în toate raporturile dimensionale şi formale nu este totuşi necesară, de fapt, pentru a da impresia unei structuri simetrice. Echivalenţa estetică a două jumătăţi se poate obţine mai curînd şi într-un alt mod. Un tablou în care sînt zugrăviţi în partea din stînga doi oameni, pe cînd în dreapta se găseşte numai unul, ori în care o figură din stînga se apropie destul de mult de punctul central, în timp ce o figură din dreapta rămîne mai departe în centru, poate avea efectul unei compoziţii simetrice. Sau mai bine spus: într-un asemenea tablou, domneşte un echilibru între cele două jumătăţi. Va trebui să justificăm această calificare cu ocazia teoriei impresiei estetice. Trebuie, de aceea, sau să formulăm în continuare noţiunea de simetrie estetică, așa cum s-a făcut pînă acum, sau – dacă vrem s-o folosim numai pentru congruenţa perfectă – să vorbim despre o izodinamie. Simetria este procedeul cel mai simplu, însă în nici un caz singurul pentru a realiza o izodinamie estetică: dintre poziţiile corpului uman, aşa cum se întîlnesc ele în viaţă şi în artă, nu au valoare estetică doar cele care prezintă o simetrie reală şi care au fost preferate de arta mai veche. Ne plac, cel puţin în aceeaşi măsură, poziţiile în care un surplus dintr-o parte este compensat de un minus din partea cealaltă. Echilibrul necesar unui caracter formal plăcut este obţinut prin aceea că încărcarea anumitor grupe de muşchi pare justificată prin degrevarea altor grupe care le corespund.

Izodinamia de care vorbim aici se mai confirmă şi sub alte două raporturi. O poziţie care obligă jumătăţile corpului la activităţi foarte diferite tinde fie să facă trupul să se retragă în poziţia de la început (aceasta e o poziţie de înclinări uşoare, ce predomină), fie să treacă în poziţia opusă, cum se întîmplă de obicei în exerciţiile libere şi la dans. În acest al doilea caz, mişcarea restaurează deci prin variaţie un nou echilibru, care se poate impune, firește, numai cu timpul. Dacă m-am observat bine pe mine însumi, plăcerea este adeseori mărită de o opoziţie între lucru şi eu: simţim deosebit de intens o poziţie foarte energică, reprezentată plastic, atunci cînd stăm noi înşine în picioare în mod degajat, ori cînd sîntem aşezaţi şi ne îndreptăm involuntar spatele, atunci cînd privim statuia unui om îngheboşat. Firește, este vorba de atitudini motorii deosebit de delicate şi de aceea o eroare nu este exclusă. Cred totuşi că am observat faptul că „simpatia” este condiţionată ocazional nu de imitaţie, ci de producerea involuntară a compensării.

Ne îndreptăm acum atenţia spre raporturile care conferă valenţă estetică structurii verticale. A rezultat din numeroase cercetări că împărţirea unei linii verticale, ce face fiecare diviziune mai mică decît o zecime din întreg, poate căpăta cel mult prin influenţe asociative un caracter cît de cît plăcut. Împărţirea în două, chiar şi cînd e făcută după aprecierea noastră optică, deci cu micşorarea părţii de deasupra, nu provoacă nici un efect favorabil, atîta timp cît linia de împărţire îndeplineşte doar funcţia de a conştientiza împărţirea verticală.

Dimpotrivă, raportul 1:2 pe drepte simple se dovedește plăcut aproape tuturor subiecților: oricum, și aici părerile se separă, unii dorind ca partea mai lungă să fie sus, alții jos. În fine, se spune că proporția realizată după secțiunea de aur a:b = b:(a+b) este neapărat frumoasă.

Aici trebuie să ne oprim ceva mai mult. De la Giotto încoace, artiștii au căutat o cheie a proporțiilor. Strădaniile lor neîncetat sînt desigur de înțeles. Ar fi minunat dacă li s-ar putea pune în mînă desenatorilor și pictorilor, sculptorilor şi arhitecților o unitate de măsură, spunîndu-li-se: ordonează totul după acest raport geometric și poți fi sigur cel puțin că nici o formă din creația ta nu va supăra ochiul. Și mai amețitor este gîndul că orice frumusețe formală în natură şi în arte, chiar și în poezie și în muzică, s-ar sprijini pe aceeași armonie numerică şi că s-ar subordona aceleiași mari legi distanțele planetelor la centru, raporturile greutăților atomice, frecvențele acordului major, formele normale ale corpului omenesc. Chiar și unii cercetători foarte circumspecți cred că posedă în secțiunea de aur proporția principală, valabilă pentru oameni, animale și plante, pe de o parte – pentru obiectele uzuale, clădiri și opere de artă, pe de alta. Ei proclamă frumoasă orice formă care este divizată în așa fel încît partea mai mică să se comporte față de cea mai mare așa cum se comportă partea mai mare față de întreg – așadar, în cele mai simple mărimi: 3:5 = 5:(3+5). (Figura alăturată ne arată cum se pot ușor construi dintr-o linie de bază astfel împărțită, alte linii împărțite la fel).

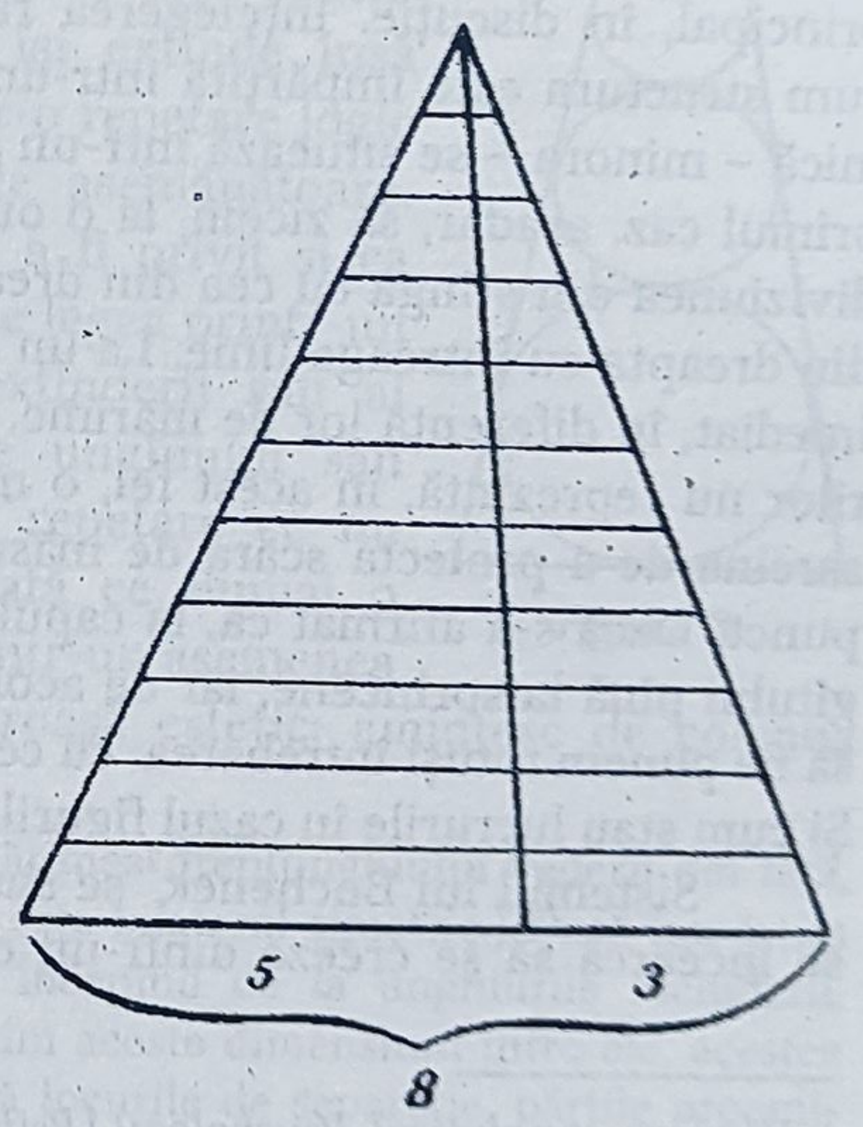


*Figura 2*

Ce-i drept, cu mulți ani în urmă, Fechner a crezut că descoperă faptul că relațiile unei forme astfel divizate nu plac nicidecum pretutindeni și oricui. El a făcut să se deplaseze grinda transversală a unei cruci înainte și înapoi, pînă ce s-a obținut poziția cea mai plăcută; aceasta nu era totdeauna cea corespunzătoare secțiunii de aur. El a construit două dreptunghiuri care nu numai că erau făcute conform aceluiași raport de mărimi, dar au fost și înscrise unul în altul potrivit aceluiași raport; în loc să reprezinte culmea frumuseții formale, ele sînt pentru cei mai mulți subiecți indiferente, iar pentru alții, de-a dreptul neplăcute. Măsurînd crucile de pe morminte și cele pentru podoabe, diverse cutii ș.a.m.d., cărora cel care le confecționează le dă totuși, cu siguranță, în mod involuntar, forma cea mai agreabilă, Fechner a descoperit numeroase abateri de la principiul secțiunii de aur. Unele experimente mai noi, care s-au făcut pe o serie

completă, adică desfăşurată cît mai constant posibil, nu coincid totuşi pe deplin cu rezultatul lui Fechner: ele au demonstrat că o proporţie ce nu se abate de la secţiunea de aur provoacă plăcere. Însă prin calcularea unor atare valori medii s-a arătat doar că formele valoroase estetic se situează înăuntrul anumitor limite numerice[1]. Dacă motivul plăcerii noastre pentru forme ar fi relaţia matematică, ea ar trebui să fie valabilă cu toată stricteţea; ar trebuie ca împărţirile practicate exact după ea să fie cele mai plăcute, iar celelalte să piardă cu atît mai mult din frumuseţe, cu cît se îndepărtează mai tare de numita ecuaţie. În realitate, sînt încuviinţate nişte raporturi care se situează la oarecare distanţă, în jurul sistemului de mărimi al secţiunii de aur. Unul dintre cei mai buni cunoscători ai acestor chestiuni, psihologul american Witmer, a ajuns în cele din urmă la părerea destul de indecisă că preferarea unor asemenea forme nu se reduce la proporţia matematică, ci la dorinţa unei anumite diferenţieri a părţilor şi că „mărimea inegalităţii sau a varietăţii care place va depinde de caracterul general al obiectului şi de gradul inteligenţei personale şi al gustului". Cu aceasta, am recăzut, fără chip de salvare, în aceeaşi incertitudine din care voiam să ne ridicăm cu ajutorul principiului secţiunii de aur.

Dintre celelalte îndoieli care au fost exprimate recent, două intră, în principal, în discuţie. Înţelegerea raporturilor de mărime este diferită, după cum structura este împărţită într-un sens care rămîne acelaşi, sau partea mai mică – minora – se situează într-un alt sens decît partea mai mare – majora. În primul caz, aşadar, să zicem, la o orizontală, se poate compara fără dificultate diviziunea din stînga cu cea din dreapta şi, în acelaşi sens, secţiunea mai mare din dreapta cu întreaga linie. La un dreptunghi, percepţia poate surprinde însă imediat, în diferenţa lor de mărime, numai cele două laturi, pe cînd suma laturilor nu reprezintă, în acest fel, o mărime dată. O a doua greutate rezultă din sarcina de a proiecta scara de măsură pentru părţi începînd de la un anumit punct. Dacă s-a afirmat că, la capul omenesc, majora se întinde de la mijlocul gîtului pînă la sprîncene, iar de acolo pînă la creştet se întinde minora, trebuie să ne punem totuşi întrebarea: cu ce drept începe măsura de la mijlocul gîtului? Şi cum stau lucrurile în cazul figurilor cu barbă?

Sistemul lui Bochenek[2] se sustrage tuturor acestor obiecţii. În acest caz, se încearcă să se creeze dintr-un dreptunghi special construit, prin aplicarea

---

[1] Witmer, *Analytical Psychology* [*Psihologie analitică*], 1902, p. 74 (din această carte este luat şi citatul următor). Pictorul Curt Hermann spune în cărţulia *Der Kampf um den Stil* [*Lupta pentru stil*], 1911, p. 57: „Pe mine însumi mă poartă gîndul de mulţi ani la secţiunea de aur"; nici aici însă nu va fi necesar să ne gîndim la raportul matematic exact.

[2] Johannes Bochenek, *Das Gesetz der Formenschönheit* [*Legea frumuseţii formelor*], 1903. Citez ca pe cel mai simplu exemplu „construirea vederii din faţă a siluetei bărbăteşti". „Lungimea siluetei o desemnăm prin numărul 89. Dacă o împărţim după secţiunea de aur, minora este 34. Dacă împărţim pe 34 în acelaşi fel, minora este 13.

măsurilor secțiunii de aur la cele patru laturi ale dreptunghiului și prin unirea liniară a punctelor astfel apărute, o rețea de linii care face să reiasă oarecum de la sine contururile siluetei umane. Pe lîngă măsurile secțiunii de aur, sînt folosite din plin divizarea, dublarea și înscrierea în pătrat, iar deosebirile dintre silueta masculină și cea feminină, dintre starea de repaus și mișcare, dintre schelet și trup, dintre formele copilărești și cele mature – ca să nu menționăm decît cîteva exemple – sînt luate pe deplin în considerare. Construcțiile astfel obținute și care sînt surse de reguli pot fi utile pentru folosința artistului, instructive pentru cunoașterea în materie de științe naturale, dar nu rezolvă problema estetică. Căci nimeni nu poate arăta ce raport se instituie între relațiile de mărime extrem de schimbătoare și de complexe și plăcerea noastră pentru forme, nimeni nu poate s-o explice cu adevărat pe aceasta din urmă prin celelalte.

Trebuie să mai vorbim, în fine, și despre o însușire a obiectului estetic ce poate determina structurarea sa după ambele dimensiuni spațiale: e vorba de repetare[1]. Vom cerceta mai tîrziu cu ce participă ea la construirea de opere artistice de toate genurile; pentru moment, e vorba de condițiile elementare ale formelor spațiale. Principiul repetării ne-a întîmpinat încă de la simetrie. Dincolo de multiplicarea a ceea ce este asemănător, el își extinde însă acțiunea provocînd plăcerea estetică printr-o repetare logic nuanțată numai a unor structuri parțiale asemănătoare. Desenul următor, nr. 3, ce se recomandă a fi privit și ca desfășurîndu-se în mod orizontal, lămurește legea printr-un exemplu simplu. Procesul constant al extinderii sau al reducerii, creșterea stabilită prin laturile unghiului sau descreșterea mărimilor parțiale duc la o repetare ce nu poate fi totuși una propriu-zisă. De îndată ce numai o formă de bază a obiectului se repetă într-un asemenea mod mai liber, se naște o structură valoroasă estetic: amintesc de coloana

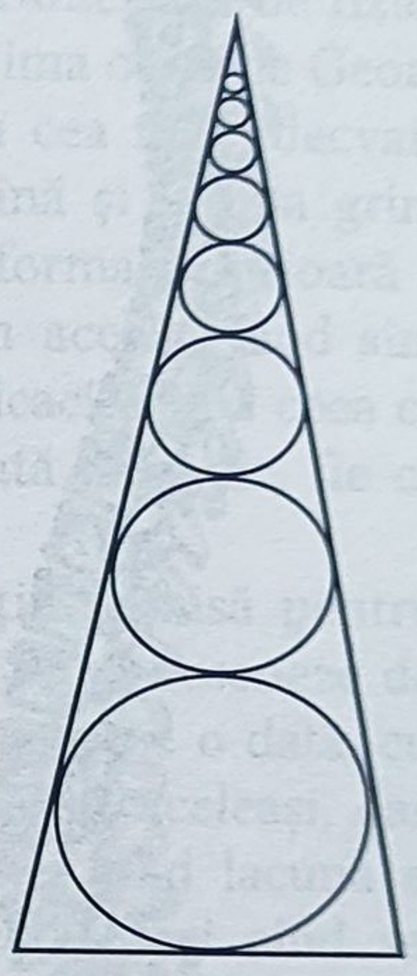


*Figura 3*

---

Luînd de două ori măsura 13, rezultă lățimea dreptunghiului vederii din față, care constă din două jumătăți egale. (Corpul este bilateral simetric.) Dacă împărțim toate laturile dreptunghiului în același fel, începînd de la unghiurile închiderii, rezultă mai întîi măsurile 34 și 55. Dacă reunim aceste dimensiuni între ele, acestea se întretaie în punctele siluetei în care se află locurile de separație, părțile proeminente și intersecțiile membrelor".

[1] Aceasta nu-i place japonezului: „Faptul că te-ai putea repeta este veșnica spaimă ce ne vorbește din camera de ceai. Diferitele obiecte de podoabă sînt alese în așa fel încît nici o culoare și nici un model nu se repetă. Dacă există o floare vie, tabloul reprezentînd flori este interzis. Dacă punem o vază pe bazinul de tămîie al «tokonoma», trebuie să avem grijă să nu o așezăm drept în mijloc, ca să nu împartă spațiul în două părți egale". Okakura Kakuzō, *Das Buch vom Tee* [*Cartea ceaiului*], Leipzig, Inselverlag, s. a., p. 51.

vertebrală şi de coaste (fig. 4 şi 5), de aripi şi de conurile de brad, de structura unei frunze şi de numeroasele aplicaţii în arta plastică. Se obţine astfel peste tot încă ceva, şi anume o linie de limitare care place. Cadrul pentru orice figură creată după principiul nostru, chiar cînd conţinutul e îndepărtat de cele arătate, nu va deveni niciodată neplăcut, fiind adeseori plăcut. Randamentul ajutător al părţilor ce se repetă este şi în avantajul conturului.

*Figura 4*

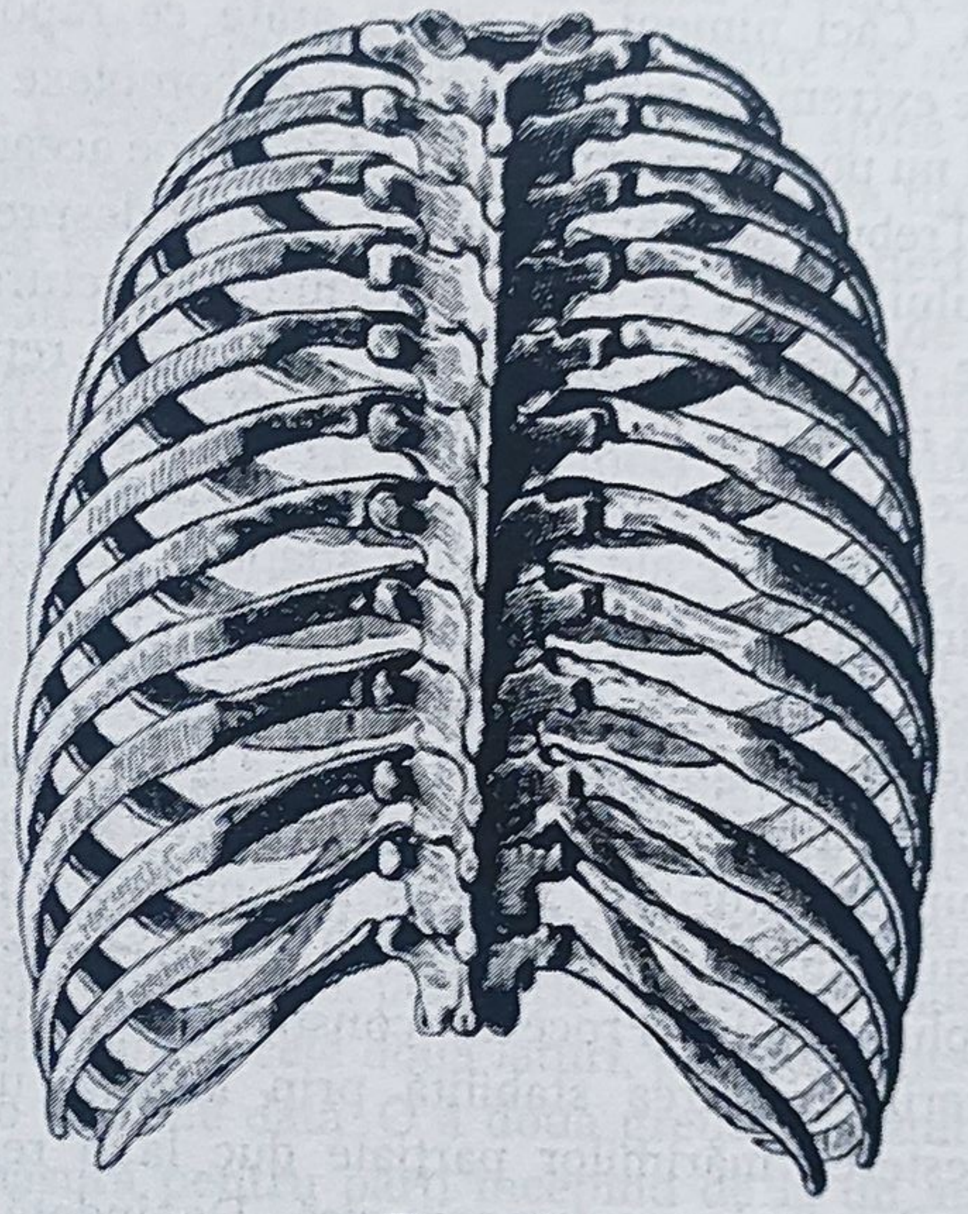


*Figura 5*

Liniile de delimitare posedă o garanţie de valenţă estetică, întrucît conferă o ţinută stabilă unei forme bine coordonate. Un contur capătă o consecvenţă logică şi un caracter plăcut prin ceea ce cuprinde, prin legitatea care conduce de la un punct la altul şi care e condiţionată de structura conţinutului. Coordonarea internă procură forma exterioară. Prin aceasta linia de închidere [= conturul] determinată din interior se manifestă ca un caz special

al dependenţei generale a formei de funcţie. O scurtă abatere în alte domenii va face inteligibilă ideea. Dacă extremităţile animalelor se dezvoltă în cele trei forme ale înotătoarei, piciorului şi aripii, după cum animalele trăiesc în apă, pe pămînt sau în aer, aceste forme sînt produs al funcţiei. Deoarece însă numeroase părţi ale corpului nostru îndeplinesc exact aceeaşi misiune ca şi anumite structuri mecanice, ele trebuie să coincidă cu acestea în forma pe care o cere funcţia. Femurul, cel mai puternic şi mai lung os tubular al scheletului uman, are – în vederea solicitării sale principale, aceea de a sta în picioare şi de a merge – arhitectura unui stîlp portant, de forma unei macarale. Micile grinzi osoase, cu substanţa lor spongioasă, coincid perfect, în ce priveşte sensul, cu traiectoriile şi liniile de sarcină din macaraua încărcată. Aceeaşi lege se confirmă aici ca şi la construcţiile inginerilor, la cupola Sf. Petru din Roma (după calculul unui matematician francez din sec. XVIII) şi la instrumentele de fizică şi de măsurare (construite astfel, în mod conştient, pentru prima oară, de Georg von Reichenbach): prin construcţia osului, se obţine forma cea mai adecvată scopului, folosindu-se cel mai puţin material; şi întrucît pînă şi ultima grinduliţă ce delimitează întregul sistem de mici grinzi, adică forma exterioară a osului, foloseşte funcţiei, osul are o formă funcţională[1]. În acelaşi mod sînt dependente toate liniile de închidere admisibile estetic de eficacitatea a ceea ce este închis, şi anume de structura sa, fie că este condiţionată mecanic, fie că este doar dominată de alte legi formale.

Importanţa pe care o are, în general, partea de spaţiu închisă pentru delimitarea liniară rezultă din următoarea mică experienţă. Să se deseneze de două ori contururile unui chip omenesc pe hîrtie şi să se decupeze o dată, cu grijă, figura: în acest caz, ea nu este percepută. Contururile sînt aceleaşi, dar acolo unde avem o lacună, nu o recunoaştem; numai atunci cînd lacuna e umplută cu hîrtie neagră, cînd e transformată într-o siluetă, deci cînd se creează un suport pentru privire, atunci reapare percepţia estetică. Diferite culori nu fac acelaşi serviciu, pentru că avem faţă de ele nişte relaţii de conţinut de natură sentimentală; în conturul întunecat însă, atenţia trebuie să se concentreze asupra formei pure. Se alege de aceea culoarea cea mai abstractă, necolorată, şi anume negrul şi prin aceasta se neagă totodată orice coordonare interioară. Astfel ia naştere o apariţie unitară, cu ajutorul masei întunecate, înconjurată de liniile exterioare. Din aceasta pare să rezulte totuşi că un conţinut spaţial trebuie să ne întîmpine cel puţin ca o masă întocmită

[1] Această expunere urmează, mai mult sau mai puţin exact, lucrarea fundamentală a lui Julius Wolff, *Über die Wechselbeziehungen zwischen der Form und der Funktion der einzelnen Gebilde des Organismus* [*Despre relaţiile reciproce dintre forma şi funcţia diferitelor structuri ale organismului*], 1901.

cumva, pentru a asigura o eficacitate liniilor de delimitare[1]. Din același motiv, jumătatea unui octogon face o impresie incompletă și neplăcută, cu toate că liniile se găsesc într-o bună ordonare una față de cealaltă. Vederea centrală este dezvoltată în așa măsură încît în locul liniilor de contur (să zicem ale ochiului, nasului și gurii), punem linii mediane puternic stilizate, ireale și putem obține astfel impresia cea mai vie. Să privim cele trei figuri ale lui Humbert de Superville care exprimă liniște, tristețe și bucurie.

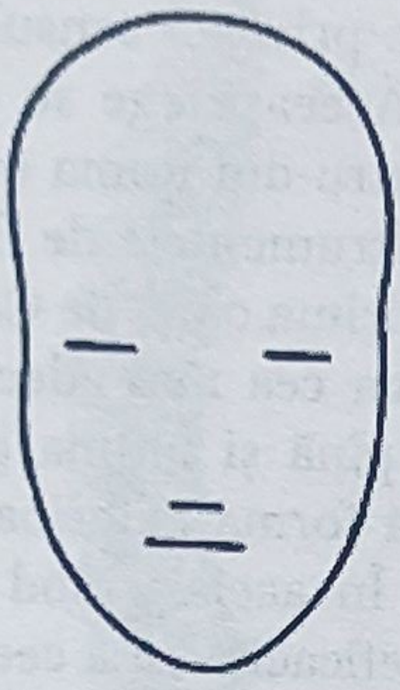


*Figura 6*

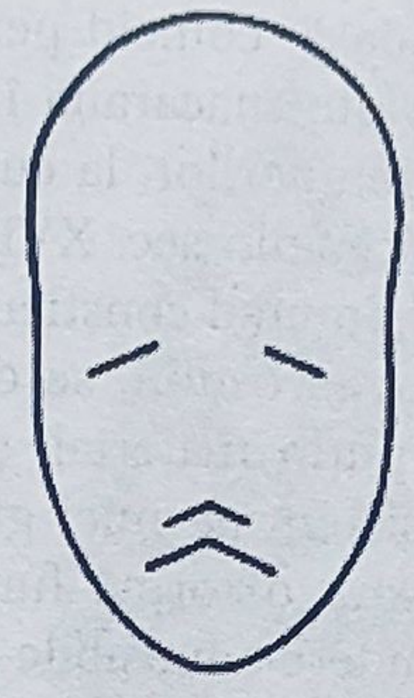


*Figura 7*

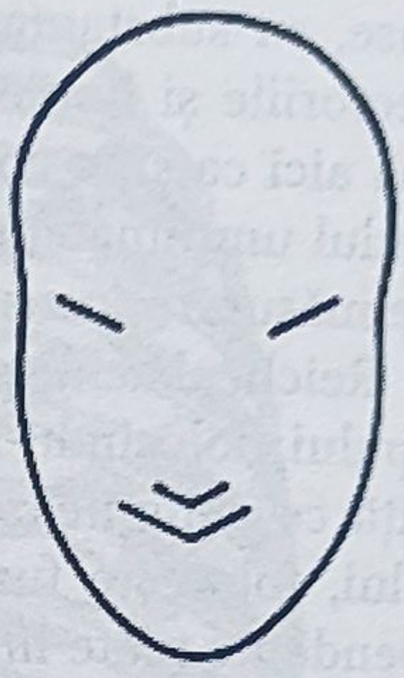


*Figura 8*

Tragem acum concluzia din cele constatate. Întrucît liniile delimitative sînt determinate de conținutul, funcția și coordonarea a ceea ce este închis și întrucît fiecare formă este privită central, valoarea estetică a conturului nu trebuie dedusă din el însuși și într-un mod exclusiv. Teoria obișnuită, care încearcă totuși s-o facă, pare nu numai incompletă, ci și contestabilă, dacă este judecată în ea însăși. Ea pleacă de la măsurarea unei distanțe punctuale, nelegată prin nici o linie, conducînd mai departe demonstrația în felul următor. Cînd ochiul trebuie să parcurgă distanța dintre două puncte, el nu alege drumul cel mai scurt al dreptei, ci descrie o linie curbă, puțin încovoiată. În consecință, asemenea linii arcuite sînt cele mai plăcute, oriunde apar și în natură, fiindcă ele corespund mișcării firești, nesilite a ochiului. Tot astfel în artă se explică faptul că nu vedem liniile lungi, în special pe cele orizontale, ca fiind cu totul drepte. De pildă, o orizontală care se află deasupra punctului de fugă apare ușor îndoită în jos la capete; cînd se află sub punctul de fugă, pare să se înalțe puțin la capete. Acest lucru se observă cel mai clar cînd liniile de la fațadele caselor sînt scoase în evidență prin iluminare: în acest caz, impresia optică de

---

[1] Tipul de sensibilitate est-asiatic prețuiește, dimpotrivă, spațiul gol, de exemplu vacuumul pe cît de util, pe atît de frumos dintr-un ulcior de apă sau spațiul închis de acoperișuri și pereți.

încovoiere este atît de puternică, încît nici măcar faptul că sîntem informați despre direcția lor rectilinie și paralelismul lor nu poate să concureze cu ea.

Să admitem că toate acestea s-ar petrece în felul arătat. În ipoteza că aceasta condiționează valoarea estetică sau că cel puțin o interesează, liniile drepte ar trebui să fie evitate la obiectele mari și folosite doar la cele mici. În realitate, arhitectura întrebuințează de preferință lungi linii drepte, iar ceramica folosește curbe. Ca atare, acele iluzii optice nu pot avea nici o influență asupra caracterului plăcut; pornind de la mișcarea naturală a ochiului, nu putem înțelege frumusețea formală a contururilor. Legăturile în unghiuri drepte, despre care se zice că sînt atît de puternic contrare deplasării spontane a privirii, au – atît la scară mare, cît și la scară mică – posibilitatea de a favoriza plăcerea estetică. Pe scurt, această teorie nu e suficient să fie completată cu reflecțiile făcute mai înainte, ci trebuie respinsă cu totul.

### 3. Ritm și măsură

Ritmul și măsura sînt două însușiri obiective ale unui proces cu valoare estetică. Ele sînt tratate în capitolul de față ca atare și numai ca atare. Trebuie să pornim de la ritm[1] ca de la conceptul care este mai cuprinzător; și anume, de la întrebarea ce înseamnă doar aparent o cale ocolită: în ce condiție nu apare, în mod sigur, n i c i u n sentiment al ritmului.

Un sunet continuu uniform nu duce la o apreciere ritmică. Faptul poate avea o dublă cauză. Sau simțim lipsa diviziunii timpului, sau ne lipsește diferența de accentuare, pentru că aceste două indicii ne sînt cunoscute din structurile ritmice. Într-adevăr, un sunet ce rămîne neschimbat ne obligă tot atît de puțin la o reprezentare temporală ca și foaia de hîrtie pe care o avem în fața noastră. Acest sunet trebuie să fie îmbucătățit, linia sa trebuie descompusă în puncte, așa încît să se nască momente vide sau pauze: abia atunci conștiința temporală intră în drepturile ei și se dezvoltă totodată și un ritm. Deși diferitele părți ale sunetului nu prezintă nici o deosebire în accentuare, ele sînt prevăzute subiectiv cu accente de către ascultător. Experiența ne poate arăta, în orice clipă, că impresiile sonore la fel de puternice nu sînt auzite multă vreme ca atare, ci sînt prefăcute mai curînd într-o suită regulată de sunete mai tari și mai slabe. Condiția este doar ca pauzele să aibă o anumită lungime temporală, pe care nu au voie s-o depășească nici în sus, nici în jos; dacă sînt prea lungi, ni se interzice regruparea sunetelor – dacă sînt prea scurte, devine imposibilă suita logică de accente subiective. În consecință, relațiile temporale din obiect par să fie condiția prealabilă, indispensabilă, a ritmului.

Dacă intercalăm deosebiri de tărie într-un sunet continuu, operația poate avea loc în două moduri. Unul din ele nu ne dă nici un rezultat: o creștere și o

---

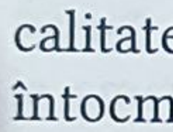
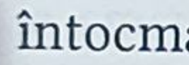
[1] O prezentare a teoriei ritmului foarte importantă, în ciuda scurtimii ei, a oferit-o Schmarsow în „Zeitschrift für Ästhetik", XVI, pp. 109-118.

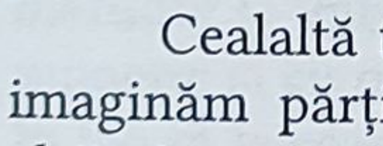
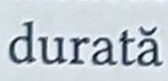
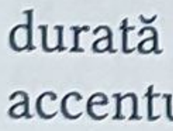
descreştere constantă, ce necesită timp îndelungat pentru mişcarea sa circulară, nu conduce la o împărţire ritmică. Sunetul este sensibil modificat, într-adevăr, prin înălţare şi scădere, în mod obiectiv şi în semnificaţia lui estetică, dar nu e prefăcut în nici un caz într-o structură ritmică. Să procedăm deci altfel. Facem ca deosebirile de intensitate să se urmeze unele pe altele fără tranziţie compensatoare, aşa cum obişnuiesc să facă violoniştii, într-un anumit exerciţiu de antrenament, la staccato. Din opoziţia acestor deosebiri nemijlocite de accentuare a aceluiaşi sunet se naşte ritmul. Cu toate că sunetul continuă neîntrerupt, credem că auzim totuşi pauze – cît de des şi în ce loc e o chestiune secundară; destul că facem tăieturi subiective şi obţinem, în felul acesta, împărţirea ritmică. Prin urmare, raporturile dinamice par să alcătuiască suportul necesar.

Potrivit experienţelor din prima grupă, ritmul ar trebui caracterizat ca o suită de segmente temporale ce devine, din motive psihologice, un sistem de accentuare; potrivit celorlalte observaţii, el ar trebui caracterizat ca o suită de diferenţe de pondere ce produc, prin ele însele, conştiinţa unei mişcări temporale de întregire reciprocă. În relaţia noastră cu muzica, există momente în care această opoziţie capătă o însemnătate mai mult decît teoretică. Organistul nu are posibilitatea să nuanţeze intensitatea sunetelor (să zicem, prin tuşeu), ci poate simula o asemenea nuanţare numai prin schimbarea calităţii sunetului şi a timbrului. Cu toate acestea, noi adăugăm şi în acest caz accentele la ordinea temporală. Pe de altă parte, cel puţin pentru mine, muzica corală a lui Palestrina, aranjată pe acordic, pe mai multe voci, este o structură atît de atemporală, de eliberată de orice legătură de cadenţă şi de măsură încît desfăşurarea temporală regulată se poate deduce numai din accentuări şi în special din intrarea altor voci. În general însă, ritmul temporal şi ritmul de accentuare sînt strîns legate între ele; nu se poate stabili printr-o considerare sistematică, cu o siguranţă absolută, care dintre cele două trebuie socotit ca dat originar. Dacă teoreticienii se decid de obicei în favoarea momentului temporal, ei o fac involuntar, pentru că durata temporală relativă este determinabilă în mod exact, cel puţin în scrierea muzicală, pe cînd raportul de intensitate nu poate fi stabilit cu o precizie corespunzătoare nici în muzică şi nici în poezie. Pare mai convenabil să se trateze ordinea temporală şi accentuarea ca fiind echivalente.

Părţile temporale delimitate, împreună cu diferitele grade de accentuare, trebuie comparate, în domeniul nostru, cu acea componentă a constituţiei estetice a obiectelor spaţiale pe care am desemnat-o sub numele de linie de închidere. Linia de închidere ritmică constă din zgomote simple; ea capătă o formă de natură materială şi proporţionată, într-un sens superior, de abia prin completarea cu sunete sau cuvinte, aşadar cu elementele muzicii şi vorbirii. Numim acest cadru în care poate fi ajustat dublul material, măsură.

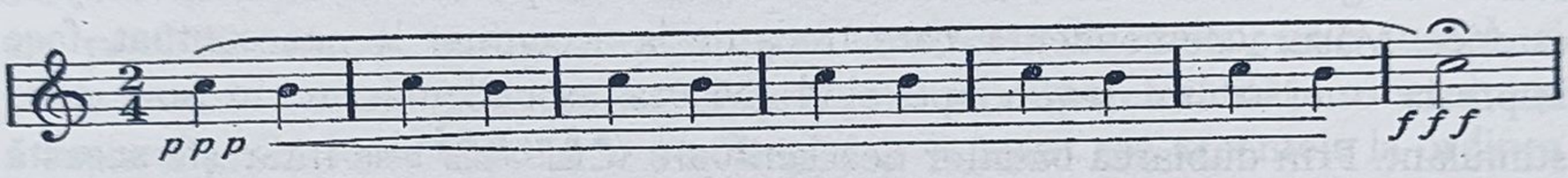
Măsura este variabilă în două sensuri. Să ne-o închipuim indicată prin bătăi. Evident că prin alternarea de bătăi tari şi slabe se naşte o varietate. În sensul mai larg al cuvîntului, chiar simpla repetare a aceluiaşi grad de inten-

sitate poate conta desigur ca o varietate extensivă și deoarece știm că simpla repetare poate avea efect estetic, ea trebuie exclusă aici în mod expres. O altă posibilitate de sens ne stă la îndemînă de îndată ce gradele de intensitate se ridică de la cele mai slabe pînă la cele mai puternice, ori coboară în sens invers, într-o gradație considerabil egală. Nici această urcare și coborîre legică peste un număr de trepte, determinate de sensibilitatea la diferențe (simbolizată prin seria a b c d e f ...) nu corespunde variabilității metrico-dinamice. Este vorba mai curînd doar de următoarea regularitate: bătăile tari și slabe alternează și această schimbare se repetă (a b a b a b ... sau a b b a b b a b b ... sau a a b a a b a a b ... pînă la o limită a expunerii ce încă nu ne este cunoscută). Cele mai simple forme ale acestei regularități dinamice sînt fără îndoială următoarele: sau altfel scris . Dacă putem acorda încredere observațiilor asupra copiilor, atunci omul este sensibil cel mai timpuriu și cel mai sigur la prima formă, la troheu[1]. În orice caz, cele două linii metrice oscilante în mod contrar ale troheului și ale iambului au – încă înainte de completarea lor cu sunete sau cuvinte – un caracter sentimental ce poate fi folosit în scopuri estetice. Măsura descendentă, care trece de la accentuat la neaccentuat, face impresia unei ordini severe, pe cînd măsura ascendentă are în sine ceva stimulant. Prin dublarea bătăilor neaccentuate (  ) se întărește această calitate. În special anapestul  acționează într-un mod inconfundabil, întocmai ca un atac. Acolo unde, în versurile germane vechi, premerg accentului chiar mai mult decît două silabe neaccentuate, este ca și cum cineva și-ar lua avînt înainte de saltul decisiv, sau ca și cînd din vuietul furtunii s-ar produce pe neașteptate un bubuit de tunet. Totuși, la metrul sonor de trei bătăi, cea de a treia, cînd accentul cade pe ea, are un efect asemănător perfectării unui început sau izbăvirii dintr-o stare de nesiguranță.

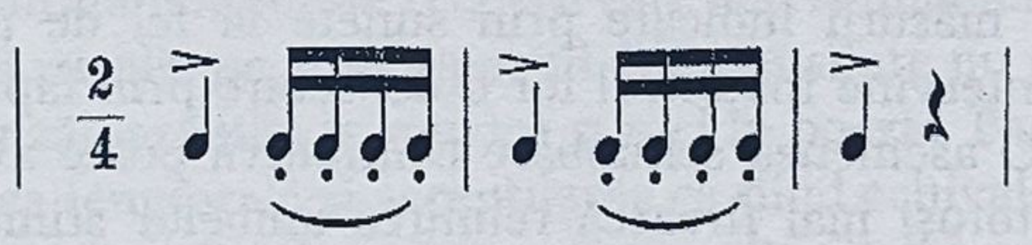
Cealaltă tendință de variabilitate a măsurii este cea temporală. Dacă ne imaginăm părțile măsurii indicate prin sunete la fel de puternice și la fel alcătuite, atunci intervine înăuntrul lor o deosebire prin faptul că ele capătă o durată distinctă. O asemenea schimbare cantitativă poate avea loc fără nici o accentuare. Este totuși mai firească reunirea ambelor stimulări, așa fel încît starea de indiferență este părăsită concomitent în direcția accentuării și în cea a prelungirii. Din 2/4  devine ușor 3/4 . În acest exemplu, măsurile sînt desigur deplasate, însă ictusurile au rămas. Deducem de aici că schimbarea de măsură (din 2/4 în 3/4) înseamnă puțin, atîta timp cît accentele metrice nu sînt schimbate. Un al treilea caz posibil constă în contradicția dintre durată și accent, cam în felul următor:  sau  . În toate trei

[1] La întrebuințarea acestor denumiri, se face abstracție de scurtimea și lungimea silabelor din metrul antic.

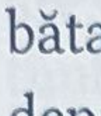
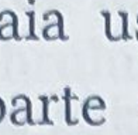
cazurile, nu este deloc vorba de durata temporală a structurii metrice; semnele întrebuinţate pentru note ni le putem imagina într-un tempo atît de lent sau de rapid încît doar raporturile dintre ele să mai rămînă limpezi. Trebuie însă pusă întrebarea cîte asemenea raporturi relative sînt plăcute estetic. În imaginile notelor muzicale avem răspunsul pentru valorile temporale. Pentru raporturile de accentuare însă, nici muzica şi nici poezia nu ne dau o informaţie neechivocă, depozitată în simbolurile stabile. Potrivit teoriei în uz, relaţiile valorificabile ale intensităţii accentului sînt mult mai mici la număr decît relaţiile de cadenţe – în măsura în care acestea pot fi echivalate cu toate descompunerile unei note întregi survenind în muzică – fiindcă acestea trebuie să permită numai gradaţia de valori neaccentuate, slabe, mijlocii şi foarte puternic accentuate. Se presupune apoi că metrica permite cel mult două bătăi neaccentuate între două accente, niciodată mai mult; prin urmare, limita superioară ce poate fi atinsă este structura aceasta: . Ambele afirmaţii nu par să fie totuşi în concordanţă cu muzica vie. În suita simplă:




sînt folosite mai mult decît obişnuitele patru grade de intensitate, caz în care a doua pătrime din fiecare măsură rămîne în mod clar mai slabă decît prima şi întreaga frază este concepută ca o unitate. De asemenea, aceasta contravine experienţelor artei muzicale precum şi celei a versului, potrivit cărora numai două părţi rele ar putea sta între două părţi bune. În măsura iniţială a vechilor versuri germane se găsesc, după cum s-a amintit, numeroase silabe neaccentuate, unele după altele, iar în figura muzicală se cîntă şi se aud şaisprezecimile ca nişte valori uniform neaccentuate sau slab accentuate.



Linia de închidere ritmică sau măsura, adică un număr de părţi temporale limitate şi divers accentuate, este reprezentată în scrierea muzicii noastre prin măsuri sau tacturi. Această reprezentare (care a mai fost o dată uşor redusă mai sus) nu este perfect sigură, deoarece conform practicii noastre curente, măsura deplină începe totdeauna cu accentul tare. Din această cauza, s-ar părea că nu ar exista decît măsuri descendente cărora, după împrejurări, le este antepusă o măsură incompletă de început. În realitate, cine pleacă nu de la imaginea scrisă, convenţională, ci de la fenomenul audibil, trebuie să stabilească fără ezitare că şi în muzică pot fi găsite măsuri ascendente absolut autentice. Într-adevăr, nu e nici o problemă: grupa metrică ascendentă, de la

bătaia ușoară la cea grea, (  sau sub formă de tact 2/8  ) este de departe mai cu efect, pentru că mișcarea atinge aici repede punctul său culminant și se încheie cu el. Caracterul de unitate revine acestei forme într-un grad superior celeilalte. Dacă notarea în tacturi cunoaște doar măsuri descendente, aceasta se explică prin faptul că la fiecare încetinire a părților de timp – de exemplu, optimile se transformă în pătrimi ori se asociază o a doua voce care înaintează mai încet – trebuie să înceapă modificarea la partea de măsură bună. Tacturile nu sînt în fond nimic altceva decît un mijloc ajutător pentru notare. Desigur, educația muzicală și anumite necesități ale ansamblului muzical fac mai mult din ele. Pentru noi însă, tacturile nu se află totuși numai pe hîrtie: auzim cînd sună prima pătrime și cînd a treia în măsura de patru pătrimi, resimțim o anumită neliniște ori de cîte ori o bucată muzicală necunoscută nu ne lasă să recunoaștem imediat aranjarea măsurilor sale, fie pentru că este scrisă într-un gen de cadență neobișnuit, fie pentru că unele complicații ritmice acoperă la început măsura. Dacă este sesizată măsura, atunci ea este în curînd automatizată și conștiința este eliberată de atenția pentru ea. Mișcarea ritmică a piciorului și numărarea mută sînt mijloacele obișnuite și nedisprețuite pînă și de muzicieni; dirijorii care descriu cu o mînă curba ritmică bat de multe ori cu cealaltă mînă sau cu piciorul, în același timp, tactul.

Arta versificației nu folosește trăsături de despărțire a măsurilor și nu dă urmare îngrădirii măsurii, provocată de semnul de tact în tipul descendent. Are măcar peste tot o măsură? S-a încercat să se introducă o distincție pentru versul german. Versurile care sînt în legătură cu muzica – se spune – în special cele copilărești, cîntate sau fredonate, participă la determinarea metrică a artei surori; ele sînt scandate. Poezia artistică se abate totuși de la aceste plăsmuiri mărunte și vulgare: ea nu cunoaște părți cu o durată temporală determinabilă numeric și cu o gradare de accentuare aproape calculabilă, ci își recită versurile în loc să le scandeze; ea conține versuri vorbite în loc de versuri cîntate. Există desigur deosebiri de mărime, dar ele sînt de o natură atît de estompată, încît nu pot fi indicate decît prin următoarele două simboluri: notă de o pătrime întru cîtva mărită ; notă de o pătrime întru cîtva micșorată . Teoria opusă consideră deosebirea dintre scandare și recitare ca pe o chestiune de interpretare, ce nu are nimic de-a face, ca atare, cu forma metrică obiectivă. Există o mie de posibilități, începînd de la vorbirea cadențată naivă a școlarului, pînă la declamația complet liberă a actorului „modern". Ele există însă peste tot, atît în cazul versulețelor numărate ale copiilor, cît și în acela al lui *Wanderers Nachtlied* [*Cîntecul de noapte al călătorului*, de Goethe]. Aceste deosebiri de interpretare nu schimbă nimic din calitatea reală a formei poetice, ele sînt mai degrabă tălmăcirile lor subiective. Pot spune o poezie în așa fel încît fiecare lungime și fiecare accent să fie net evidențiate, dar pe de altă parte și așa încît aceste

valori să dispară complet; poezia nu aparţine totuşi, din această pricină, în acelaşi timp şi versului cîntat şi celui vorbit!

Motivele pot desigur convinge şi ele ne apropie concepţia că orice producţie poetică, în contrast cu proza, posedă măsura sa. Cum ar putea fi delimitată altminteri poezia fără rimă faţă de proză? Şi pe urmă, nu a fost orice poezie, la origine, un cîntec în cor, strict metric, al unei hoarde de oameni primitivi? Să fi dispărut oare încă înainte de vremurile celei mai vechi arte poetice germanice care ni s-a păstrat, orice fel de amintire despre rădăcina nutritivă a poeziei? Chiar dacă vrem să ne mărginim la experienţele proprii, ni se prezintă ca o dovadă faptul că tocmai cei mai buni vorbitori fac să se audă construcţia metrică a versurilor, în ciuda mobilităţii libere, conforme sensului, a interpretării. Chiar într-o declamaţie cu totul arbitrară, surprindem măsura existentă obiectiv, întocmai cum urechea exersată ştie să stabilească măsura unei opere muzicale, deşi executantul cînd lungeşte, cînd scurtează măsurile, cînd scoate în evidenţă accentele, cînd le omite. Tocmai această dispută între linia de închidere [= conturul] ritmică fermă şi mişcarea de interpretare, ce se schimbă în mod independent, dă strofei muzicale şi celei poetice farmecul celei mai mari vivacităţi. Orice mutaţie de tempo modifică valorile temporale, dar lasă neatinsă structura metrică: ea face măsura de patru a patra la fel de rapidă ca şi cea de doi a patra, fără să se confunde una cu cealaltă, ea face să se spună un vers de două ori mai repede ca altul, fără ca din anapeşti să iasă iambi ori din măsurile ascendente altele descendente.

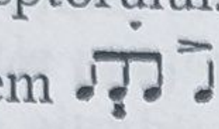
Dacă ne raliem cercetărilor lui Rutz şi Sievers, atunci mai avansăm cu un pas. Fiindcă aici rupem cu intuiţia, potrivit căreia am putea citi versul absolut după bunul nostru plac, am putea cînta o frază melodică de Wagner întocmai ca una de Bellini, am putea înţelege un tablou în moduri oricît de diferite; aici se afirmă (şi pe bună dreptate) că lucrul pretinde o anumită atitudine – ca fiindu-i cea mai adecvată, cum trebuie să adăugăm noi. Are, de asemenea, un sens să spunem acum că o operă de artă este încheiată abia în momentul în care o gustăm, fiindcă plăcerea receptării trece drept împlinirea legică a voinţei artistice încorporate în operă. Fără să intrăm în specificul teoriei, putem să o aprobăm, în sensul că într-adevăr separarea mecanică a versului cîntat de cel vorbit este greşită, dar că dintr-un întreg artistic iradiază oarecum dorinţa de a fi interpretat într-un anumit fel. Personalitatea creatorului pe care nu ne-o putem recompune din date ale vieţii, sau, altfel spus, propria viaţă a operei ne formulează anumite cerinţe pe care, dacă sîntem suficient de sensibili şi neîmpiedicaţi de prejudecăţi, le îndeplinim involuntar.

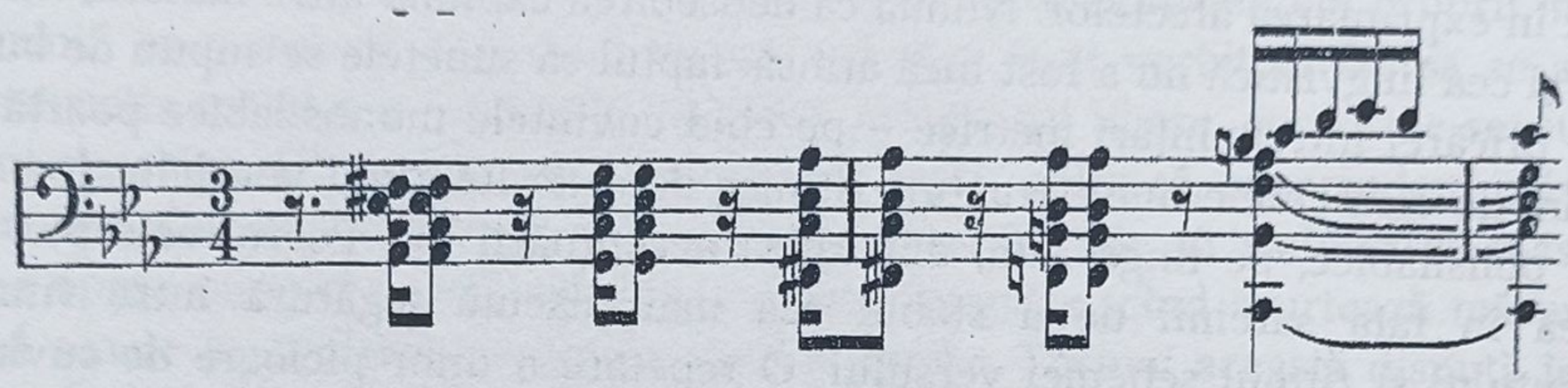
De abia acum sîntem îndreptăţiţi, în sfîrşit, să examinăm întrebarea: ce se întîmplă cînd sunetele muzicale ori cuvintele sînt implantate în forma estetică exterioară? În amîndouă cazurile, se adaugă la raporturile temporale şi dinamice o varietate de sunete, de înălţime şi culoare diferită. Timbrul, care contribuie atît de considerabil la frumuseţea sensibilă a obiectului estetic, nu

are de regulă nici o importanţă pentru ritm; în mod excepţional, o schimbare a timbrului poate acţiona ca o ieşire perceptibilă din starea de indiferenţă, aşa încît consecinţa este structurarea ritmică. Pentru construcţia ritmică, înălţimea tonului se ia în consideraţie în mod cu totul esenţial, atît în mic, cît şi în mare, dar totuşi numai în muzică. Fiindcă prostul obicei filologic de a vorbi într-una despre ton înalt şi ton jos nu trebuie să ne ademenească, făcîndu-ne să credem că registrul schimbător ar avea, în arta versului nostru contemporan, o participare ce intervine în mod legic, la impresia ritmică; importanţa lui rezidă mai mult în exprimarea afectelor. Numai că deosebirea capitală între materia muzicală şi cea lingvistică nu a fost încă atinsă: faptul că sunetele se supun de bună voie oricărei întrebuinţări metrice – pe cînd cuvintele monosilabice poartă în ele însele elementele unei structuri ritmice datorită lungimii vocalelor lor, iar cele polisilabice, pe lîngă asta, din cauza accentuării lor. Poetul este pus de aceea în faţa sarcinii de a stabili cea mai plăcută legătură între ritmul cuvîntului şi ritmul schemei versului. O repetare a unor picioare de cuvinte strict egale are un efect de monotonie şi îl limitează inutil pe poet la alegerea cuvintelor; în ce fel se procedează însă, de fiecare dată, pentru a scăpa de teama de a nu violenta limba şi de a lăsa destulă influenţă măsurii – acest lucru trebuie să ni-l arate istoria literară şi poetica. O ultimă dificultate apare datorită omogenităţii de idei a mai multor cuvinte, ceea ce interzice orice dezechilibrare, impune subordonarea la o unitate respiratorie şi pretinde o detaşare perceptibilă faţă de următoarea corelaţie ce priveşte atît chestiunea însăşi, cît şi fraza. Soluţionarea problemei este dată de cezură. Acolo unde structura versului are anumite locuri pentru cezură, poetul trebuie să-şi ajusteze propoziţiile şi părţile de propoziţie după ele; din fericire, în cele mai multe versuri, alegerea locului rămîne deschisă. Impresia de ansamblu a poeziei derivă din faptul că toate sintezele mici şi mari, externe şi interne se contopesc într-o unitate cuprinzătoare.

Numim raporturile temporale şi de accent, dintre cuvinte şi fraze pe care tocmai le-am menţionat, ritm de vorbire (în sens restrîns). Acest ritm trebuie deci să se pună de acord cu schema metrică. Sau, altfel spus: cadrul metric este umplut cu o materie gata ritmizată. Sau, în modul de vorbire utilizat în cazul formelor spaţiale, dar cu inversarea raportului de succesiune: în linia care delimitează intră conţinuturi proporţionate.

Sînt poate şi suite sonore, care trebuie potrivite de muzică cu măsura, aproape ritmizate? Există cel puţin un ritm independent de măsură? Răspunsul nu poate fi îndoielnic. Orice melodie care se desfăşoară în conformaţii sincopate şi asemănătoare spune un da puternic, fiindcă prezintă un ritm inerent, ce nu are în sine nimic de-a face cu măsura. Nucleul unei idei muzicale este un motiv ritmic; acest motiv, căruia în mod firesc i se împrumută curînd calitatea formală prin diferiţi paşi sonori, are început, mijloc şi sfîrşit, fără să ţinem seama cumva de unităţile metrice. În modul nostru de a scrie notele, lucrul

acesta este indicat cu totul insuficient, deoarece compozitorul se bizuie pe faptul că logica internă a motivului devine de la sine conştientă interpretului şi receptorului. Cel mai mic motiv ritmic corespunde ritmului unui cuvînt, să zicem  în cazul cuvîntului „Metaphysik". Frazele muzicale mai mari comportă o corelaţie ce trebuie comparată cu aceea a unei fraze în vorbire. În poemul simfonic *Bătălia cu hunii* al lui Liszt, hunii care se apropie atacînd călare şi apoi se reped ca fulgerul în masa duşmană sînt zugrăviţi prin următoarea figură net pronunţată ca ritm:



Acest ritm dă frîu liber pasiunii în libertatea tactului şi măsurii întocmai cum raportul liric sentimental nu rămîne sclavul rîndului versificat.

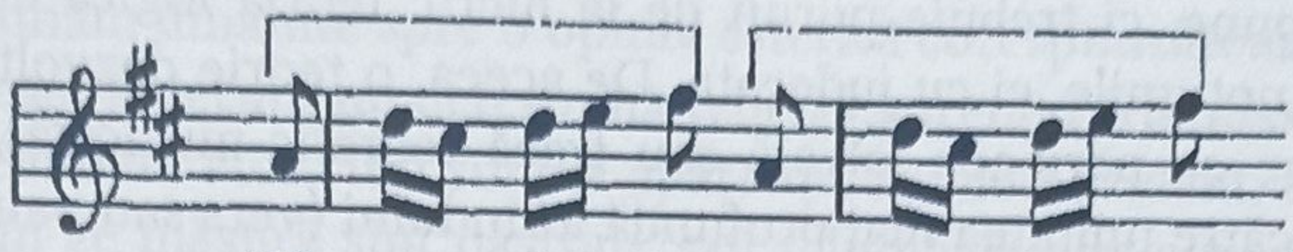
Factorii discutaţi pînă acum separat se leagă între ei în arie şi în lied. Măsura muzicală şi cea vorbită, ritmul motivelor şi cel al propoziţiilor contractează cele mai complicate legături. Cel mai simplu stau lucrurile în dansul în horă şi în cîntecul copiilor care descinde din el, în cîntecul primitivilor şi în cel popular. În special aici ne întîmpină, de regulă, un cîntec metric. Se observă uşor apoi că, ori de cîte ori coincid cu o unitate de conţinut a poeziei, versurile îşi găsesc expresia lor naturală într-un motiv ritmic, care se deosebeşte, însă, la rîndul său, de tact şi de măsură. Aşa se întîmplă, de exemplu, cu cele două arii: *Keine Ruh' bei Tag und Nacht* [*Nici o tihnă, zi şi noapte*] şi *In diesen heil'gen Hallen* [*În aceste sacre galerii*]. Dacă am vrea să le frazăm după liniuţele de tact, textul ni s-ar prezenta în felul următor:

Zi, noap/te, nu am pa-/
ce, nimic / pe plac nu-mi fa-/
ce, puţini / bani şi hrană
rea, rabde / totul cine-o vrea.

Aste sacre galerii nu
ştiu ce-i ranchiună, a
căzut unul din vii, vir-
tutea îl îndrumă[1].

[1] [„Keine / Ruh' bei Tag und /
Nacht, nichts was / mir Vergnügen
Macht, schmale / Kost und wenig
Geld, das er/trage, wem's gefällt.

Un alt exemplu:



ș.a.m.d.

Wir win- den dir den Jung- fern- kranz[1].

Motivul ritmic nu coincide cu măsura, metrica versului prezintă doi dipozi iambici. Heinrich Rietsch[2] observă în legătură cu aceasta: „Picioarele cuvintelor și ale versului se comportă după cum urmează: «Wir win-den dir-den Jung-fernkranz». Dipodul coincide, așadar, de fiecare dată, cu motivul ritmic și, de asemenea, în mare, și piciorul cuvîntului". De altminteri, tocmai faptul că silabele din „winden" și „Jungfern" sînt distribuite de fiecare dată pe două note este un indiciu pentru o mulțime de posibilități de compensare. Astfel, așa-numitele strofe inegale din *Cîntecul lui Ludwig* și din „leich-uri"[3] se explică fără greutate prin faptul că primul vers al strofei mai scurte era cîntat de două ori și, în felul acesta, era stabilită egalitatea strofelor în interpretarea muzicală.

Formele ritmice mai întinse își dobîndesc eficacitatea prin aceea că toate părțile lor distincte sînt raportate unele la altele și sînt păstrate în memorie. Același lucru este valabil și despre măsuri. Acestea ca și ritmurile devin inteligibile, în cazul în care nu sînt cunoscute încă, de abia prin repetare în totalitatea lor. Ele nu se nasc prin combinare, ci se manifestă în controversă, nu se formează printr-o grupare de atomi, ci se dezvoltă în momente individuale. Dacă am vrea să împingem, în mod serios, pînă la limită teoria predominantă odinioară, atunci activitatea poetului s-ar asemăna cu aceea a unui zidar care așază piatră peste piatră. Poetul și-ar începe opera cu elementele, și anume, cu grupurile de sunete ce sînt simțite nemijlocit ca unități, adică cu silabele. Din silabe ar compune picioare de vers (și cuvinte). Fiind ceva variat, acestea ar fi apoi reunite în învelișul unitar al versurilor, versurile în strofă, strofele în poezie. O asemenea construcție nu corespunde totuși, în fond, nici demersului artistului, nici sentimentului celui ce receptează. Individualitatea sau indivizibilitatea întregului nu sînt puse suficient în drepturi. Ceea ce este dat științei ca obiect estetic este forma. Desigur, trebuie s-o analizăm, dar nu se cade să pierdem din vedere faptul că odată cu descompunerea în elemente, ne îndepărtăm tot mai mult de concret și cădem în abstract – din real, în dedus. Teoria

---

In diesen heil'gen Hallen kennt
Man die Rache nicht, und
Ist der Mensch gefallen, führt
Tugend ihn zür Pflicht".]

[1] [„Îți împletim coroana fecioriei".]

[2] *Die deutesche Liedweise* [*Melodia liedului german*], 1904.

[3] [*Ludwigslied*, poem eroic romano-francon, din anii 881-882. – Așa-numitele „Leichen" sînt vechi cîntece artistice de dans sau cîntece bisericești.]

cunoaşterii a înţeles de mult că nu proprietăţile lucrului sînt realităţile din care acesta se compune, ci trebuie pornit de la lucru; teoria logică elementară nu mai începe cu noţiunile, ci cu judecata. De aceea, o teorie dezvoltată a ritmicii ar putea începe cu perioada (strofă sau frază teoretic-muzicală), ar putea să avanseze apoi către unitatea mai profundă a rîndului (vers sau pauză de aliniat) şi să se încheie cu „piciorul". Într-un asemenea mod de tratare, s-ar ţine seama mai bine decît pînă acum de împrejurarea că totdeauna ne lămurim asupra unei structuri metrice de abia după încheierea ei. Atunci cînd începe un vers iambic, nu putem şti dacă el va deveni un vers de trei sau de patru picioare, ori un senar sau un octonar; întreruperea pretimpurie a rîndului mai lung nu produce – presupunînd că acest rînd este primul – nici o mutilare, ci tocmai forma mai scurtă. Dacă nu survine restul, atunci unificarea se face altfel. Rima îşi are locul la sfîrşit tocmai fiindcă accentuează în modul cel mai fericit forţa concluzivă a acestui loc.

Nu pare însă necesar să urmărim aceste lucruri în amănunt, pentru că aici nu ne interesează decît alcătuirea ritmică generală a obiectului estetic. Doar asupra unui lucru trebuie să mai spunem un cuvînt, şi anume că ritmul pătrunde şi în artele spaţiale, ajutînd la consolidarea unei comunităţi estetice a tuturor artelor. Vorbim pe bună dreptate despre o împărţire ritmică a suprafeţelor, despre un ritm al liniilor şi al mişcării grupurilor plastice, ba chiar putem să reprezentăm printr-un desen alcătuirea unei structuri metrico-ritmice, urmărind cu mişcările mîinii, oarecum dirijînd, progresul temporal al silabelor accentuate şi neaccentuate, precum şi oscilaţiile măsurii versului în ansamblu şi făcîndu-le să se solidifice într-o structură plană[1].

## 4. Mărime şi grad

Ca orice realitate, şi cea estetică este o reunire indisolubilă de proprietăţi şi determinări dimensionale. Nici o însuşire a vreunei opere artistice nu este lipsită de o mărime sau de o forţă, iar acestea sînt legate, la rîndul lor, în orice caz, de calităţi. Abstracţiunea ştiinţifică are totuşi dreptul să separe ceea ce de fapt există ca unul pentru celălalt sau coexistă. Formalismul a cercetat de aceea, încă de demult, raporturile de mărime şi de forţă înăuntrul operelor de artă. Pentru acest punct de vedere, frumuseţea se situează în raportul dintre părţi sau în articulaţiile formale. Dacă orice frumuseţe constă în formă, iar forma înseamnă o varietate adunată într-un fel oarecare într-o unitate, atunci ne importă doar faptul că articulaţiile sînt plasate unele faţă de altele într-un raport cantitativ. Însă cuantumul absolut atît al părţilor, cît şi al întregului este considerat ca neimportant estetic. Spus pe scurt, pentru o asemenea concepţie, 10:20 este totuna cu 1:2. Şi pentru că şi psihologia ne învaţă că în viaţa sufle-

[1] Un frumos exemplu în „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", XVI, p. 499.

tească mai ales raporturile joacă un rol hotărîtor, iar mărimile în sine, doar unul mic, înclinăm dinainte spre o opinie estetică corespunzătoare.

La aceeași judecată ne determină teoria aparenței frumoase. Să admitem că în artă avem de-a face cu o simplă aparență. În mod evident, este indiferent, în acest caz, în ce măsură sînt păstrate sau schimbate dimensiunile realității: e indiferent dacă un om este reprezentat în mărime naturală ori, după plac, puțin mai mic, dacă un proces dramatic este realizat în timpul real sau în unul prescurtat. În zona înaltă a psihicului, în care se mișcă arta, pare că nu mai contează, în cele din urmă, determinarea cantitativă, ci numai calitatea și caracterul valoric.

În realitate, lucrurile nu stau așa. Obiectele naturale, pe care le percepem ca frumoase, sînt stabilite astfel după dimensiunea și forța lor absolută. Și anume, are valoare de normă în viață ceea ce este conform cu specia: tot ceea ce deviază prea mult de la ea, în sus sau în jos, displace de obicei. Cînd niște privitori mai puțin sensibili încearcă o anumită satisfacție văzînd niște uriași și niște pitici, poate fi vorba mai mult de o plăcere pentru realitate decît pentru lungime sau micime.

Mai importantă și mai dificilă mi se pare întrebarea: în ce măsură se ia în considerație, în cazul transformării artistice a realității, dimensiunea aleasă de artist sau intensitatea stabilită de el? Media experiențelor noastre de viață, care folosește ca sprijin frumosul natural, refuză să ne servească în acest caz. Pentru că t a b l o u l unui om poate avea tot atîția centimetri cît și metri. Faptul că această dimensiune absolută a tabloului își are totuși însemnătatea sa estetică ne este inteligibil încă din împrejurarea că mărimea sau micșorarea unui format, în cazul unei identități de formă perfect păstrate, poate provoca o impresie estetică diferită. Să se compare un tablou pe carton cu fotografia sa mult mai mică: distanța este uluitoare. Tabloul original are prin dimensiunile sale de fapt o nuanță valorică ce lipsește redării micșorate – chiar și celei mai perfecte. Există destule tablouri care pot fi lungite sau scurtate, după bunul nostru plac. Ceea ce este gîndit însă ca tablou monumental nu poate fi micșorat, ceea ce este plănuit ca tablou miniatural nu poate fi extins în mărime fără ca momentele esențiale ale farmecului său să nu aibă de suferit. Nu rareori, în domurile celebre, sînt expuse mulaje care servesc la studierea mai de aproape a detaliilor. Privitorul simte imediat că, de pildă, domul din Köln are cu totul alt efect decît modelul său.

De îndată ce am devenit atenți la importanța unor asemenea experiențe de notorietate generală, observăm și faptul că raportul spațial al unei opere de artă cu mediul său ambiant își capătă valoarea estetică nu numai din relație, ci și din propria sa mărime, considerată în sine. Desigur, o biserică nu apare la fel de impozantă printre niște construcții mari ca printre clădiri mai scunde; dar chiar și în condițiile cele mai favorabile, ea nu poate rămîne mai prejos de o anumită dimensiune pentru a avea un efect impunător și, pe de altă parte, nu

are voie să depăşească o limită superioară – fără a fi în detrimentul influenţei împrejurimilor – pentru a rămîne perceptibilă ca unitate artistică. Atunci cînd un tablou este mutat dintr-o cameră mică de locuit într-o sală de muzeu, schimbarea ambianţei (de exemplu, în cazul unor formate foarte mari) poate avea un efect favorabil. Totuşi, consumul obiectiv de spaţiu păstrat neschimbat rămîne b a z a pentru aprecierea participării cuantumului la efectul estetic.

La fel stau lucrurile cu o ezitare ce se impune foarte curînd reflecţiei, şi anume că de multe ori nu ştim nimic despre mărimea absolută a operei de artă. Natural, nu mă gîndesc la faptul că valorile numerice exacte ne rămîn necunoscute, ci numai la acela că, în general, noi nu percepem în mod conştient cantitatea întregului şi a părţilor sale. Chiar şi în aceste cazuri, ea nu este de obicei inactivă, ceea ce rezultă din faptul că poate fi redată aproximativ într-o amintire, cu toate că în momentul perceperii nu fusese luată în seamă. Iar cînd dimensiunea spaţială se depărtează de valorile medii obişnuite, ea are un efect de care ne putem da seama în mod clar. Astfel, în cazul tablourilor, un format mult prea mic este de cele mai multe ori stînjenitor pentru aprofundare, mai ales dacă numeroase tablouri de acest gen sînt atîrnate unele lîngă altele. Încă înainte de a fi privit tabloul însuşi, avem impresia, din cauza formatului, că nu merită îndestul acest lucru. Vedem în faţa noastră un mare număr de tablouri şi ne pierdem dinainte curajul. Această prejudecată influenţează apoi receptarea, fie în sensul validării, fie în sensul unei dezmînţiri favorabile, prin care se acordă operei mai mult decît merită prin conţinut şi prin execuţie. O altă dispoziţie ia naştere din perceperea unei mărimi considerabile, care premerge de obicei perceperii conţinutului tabloului. O astfel de mărime e ca un semnal de alarmă: este necesar ca tabloul să-i corespundă printr-un conţinut semnificativ şi o tehnică generoasă, prin evitarea meschinului, prin linii apăsate şi culori energice[1].

Cunoscătorii de artă au arătat că erorile în alegerea cuantumului absolut, în cadrul diverselor arte, prezintă orientări diferite. În măsura în care nu nimeresc ceea ce este potrivit, pictorii aleg mai curînd un format prea mic decît unul prea mare. S-ar putea ca aceasta să-şi aibă motivaţia în faptul că pictorul se încrede în puterea fanteziei privitorului de a extinde părţile componente ale tabloului şi dincolo de dimensiunea dată, pe cînd, în caz contrar, el se teme că distanţa potrivită va fi neglijată şi din această cauză nu va fi percepută unitatea operei de artă. O asemenea apreciere ar fi suficient întemeiată cel puţin pe comportarea obişnuită a publicului. Dimpotrivă, poeţii şi muzicienii păcătuiesc de obicei mai degrabă printr-o extindere exagerată. Opera lor rămîne rareori sub dimensiunea necesară, o depăşeşte destul de frecvent şi devine prin aceasta obositoare.

---

[1] Th. Couture, *Entretiens d'atelier* [*Convorbiri de atelier*], 1867, I, p. 271: „Le grand cadre demande les grands sentiments, desquels découle une façon large, élevée et des colorations héroïques." [„Cadrul mare cere sentimente mari, din care decurg o modalitate largă, nobilă şi colorаţii eroice."]

Această observaţie ne conduce acum la cea de a doua clasă a cuantumului extensiv, la dimensiunea temporală. Cu referire la ea, trebuie de asemenea reluată, mai întîi, starea de fapt estetică, chiar dacă numai în cîteva trăsături fundamentale.

Şi iarăşi, nu vorbesc acum despre r a p o r t u l mărimilor temporale, ci numai despre intervalul de timp măsurabil. Să amintim mai întîi, cu acest prilej, însemnătatea timpului obiectiv pentru relaţiile umane. În *Effi Briest* al lui Fontane, baronul Instetten descoperă, după mai mult de şase ani, o infidelitate a soţiei sale. El îşi mărturiseşte că nu simte nici ură, nici sete de răzbunare. „Şi cînd mă întreb: de ce nu? nu pot găsi, mai întîi, nimic altceva decît anii. Se vorbeşte într-una despre un păcat inexpiabil; în faţa lui Dumnezeu, este desigur fals, dar şi în faţa oamenilor e la fel. Nu mi-aş fi închipuit niciodată că timpul ar putea acţiona aşa, pur şi simplu ca timp" (ed. a 9-a, 1900, p. 411). După duel: „Păcatul, dacă înseamnă în genere ceva, nu este legat de oră şi loc şi nu poate deveni caduc de azi pe mîine. Păcatul cere ispăşire, lucrul acesta are un sens. Iertarea însă este ceva pe jumătate, ceva slab, cel puţin ceva prozaic" (p. 425). Aş spune că la început ne repugnă ideea că nişte însuşiri morale pot fi schimbate prin simple mărimi temporale. Asta are ceva „prozaic", ba chiar necioplit. Faptul că s-a petrecut acum zece minute sau acum zece ani nu s-ar cuveni să atingă defel valoarea unei acţiuni. Dar din repetiţie care, în sine, nu amplifică decît numeric, nu iese în evidenţă un efect similar? Desigur, succesul pur estetic rămîne de obicei între nişte limite destul de înguste. Repetiţiile se situează la mijloc între ceea ce am discutat pînă aici şi un alt gen de cuantum extensiv, şi anume dimensiunea temporală. Operele artei decorative pot conţine acest moment. Simpla repetare se găseşte în toate modelele, în cele mai multe structuri decorative, în faţadele caselor ca şi în colonade – şi anume în sensul unei potenţări. Pluralitatea numerică a ceea ce este asemănător ar fi tot atît de insuportabilă în sine pentru gustul evoluat ca şi mijloacele greoaie ce se folosesc pentru evidenţiere şi marcare în scris şi în tipar, cum sînt sublinierea, distanţarea literelor ori chiar semnul de exclamare între paranteze, la sfîrşitul citatelor. Totuşi, datorită faptului că prin „adeseori" este indicată o nouă calitate estetică, acesta devine suportabil. Pădurea de coloane nu se deosebeşte de coloana izolată numai ca n:1. Ea are ceva măreţ în mulţimea sa de forme asemănătoare, care lipseşte coloanei izolate. Dacă artistul vrea să lămurească alcătuirea generală a unei structuri, el nu poate alege un mijloc mai simplu.

Aceeaşi intenţie instructivă devine şi mai explicită în utilizarea temporală a repetiţiei. Procesul ne este foarte familiar tuturor din retorică. Deşi un orator ar trebui să selecteze, de cele mai multe ori, forme diferite pentru a deschide ascultătorilor mai multe căi de acces la înţelegere, el nu se poate lipsi de simpla repetiţie, în cazul unor formulări deosebit de bine găsite. Natura unidimensională a scurgerii timpului nu ne pune la îndemînă nici un mijloc mai bun de accentuare decît repetiţia. Baletul cu seriile sale de mişcări asemănătoare se

plasează oarecum între arta decorativă şi cea temporală: întrucît mai multe persoane fac acelaşi lucru, baletul pierde într-adevăr din farmecul individual, în schimb se întipăreşte mai bine, în linii mari, atît în priviri, cît şi în memorie. Poezia a dezvoltat o tehnică a repetiţiei odată cu formele circulare, în care cuvintele de la sfîrşit repetă începutul, odată cu refrenul şi cu altele asemenea; muzica mai veche se bizuie esenţialmente pe gustul pentru repetiţie, atît cînd oferă compoziţii şcolăreşti, cît şi în variaţiuni.

Domneşte apoi o unitate de vederi, încă de mult, asupra faptului că determinările dimensionale pot fi utilizate la distingerea unor forme de artă. În cadrul celor mai mici organisme muzicale, motivul şi tema se disting, în principal, prin lungime; mai departe, în cazul temei, deosebim tema de fugă şi cea de sonată: tema de fugă e lungă de două pînă la patru măsuri, cea de sonată este, de regulă, o perioadă de opt măsuri. Sonatina prezintă o durată totală mai mică decît sonata şi părţile sale au de aceea o dimensiune prescurtată. Pe urmă, în literatură, lirica, în genere limitată la forme mai mici, permite, potrivit tradiţiei, un caracter mai detaliat romanţei decît baladei; nuvela se distinge de roman, între altele, şi printr-o mai puternică limitare. Epigrama şi aforismul, schiţa şi fragmentul îşi datorează scurtimii acea specificitate care ar dispărea odată cu o mai mare întindere sau cu completare.

Ne preocupăm acum de cuantumul intensiv. Orice muzician ştie din experienţă că pentru anumite efecte artistice este necesară o plenitudine de forţă, fie a instrumentului, fie a tratării. Închipuiţi-vă *Poloneza în mi major* a lui Liszt cîntată la spinetă! Chiar şi la cea mai îngrijită gradaţie în execuţie, nu rezultă nici un fortissimo conform cu esenţa bucăţii: nu este suficient să se atingă cel mai înalt grad ce poate fi obţinut pe spinetă, ci se cere o anumită forţă absolută. Noi nu judecăm exclusiv în funcţie de circumstanţe. Există pianişti al căror tuşeu este incapabil de un pianissimo sonor. Cu toate că pot să-şi conceapă redarea unei bucăţi în aşa fel încît totul să fie gradat cu grijă, pînă la cea mai mică intensitate tonală ce le stă în putinţă, aceasta rămîne totuşi prea mare. Unii cîntăreţi admirabili sînt limitaţi în alegerea liedurilor lor, fiindcă le lipsesc anumite accente. Dacă s-ar putea executa la o muzicuţă de gură recviemul de Berlioz, şi anume aşa încît să se păstreze întreaga structură muzicală, impresia ar fi totuşi complet diferită. În partea a patra a acestei *Grande Messe des Morts*, sînt consemnate, pe lîngă orchestra principală, încă patru mici orchestre de suflători; pentru fiecare din ele, compozitorul pretinde douăsprezece timpane şi, în afară de asta, tot felul de instrumente de percuţie; el prescrie pentru cvartetul de coarde o distribuţie de 108 persoane, pentru cor pretinde 70 de soprane, 60 de tenori, 70 de başi. Această mare risipă nu e făcută zadarnic. Fiindcă reducerea distribuţiei la a zecea parte ar lăsa desigur condiţiile intacte, dar ar coborî în aşa măsură cuantumul (intensiv) absolut, încît opera ar deveni de nerecunoscut.

Observăm lucruri asemănătoare în domeniul artelor plastice. Recent s-a obiectat împotriva teoriei aparenței că, în arhitectură și în meșteșugul artistic, însușirile reale ale materialelor întrebuințate au o importanță. Lemnul tare și masiv al stejarului îl predestinează pentru obiecte artistice grele; un palat trebuie făcut din material masiv, el nu poate fi realizat din mucava. Este vorba așadar și aici de cantități estetice. Fiindcă particularitățile de greutate și soliditate sînt desigur particularități de grad, de cuantum intensiv. Recunoașterea amintită constituie, în consecință, nu numai o obiecție împotriva fenomenalismului estetic, ci și un sprijin pentru opinia susținută aici. Își are locul aici, în afară de asta, fenomenul grațiosului. Spencer l-a explicat prin legea celei mai mici cantități de forță: mișcările sînt grațioase, atunci cînd își ajung scopul folosind cel mai mic efort. Această definiție este supusă totuși cîtorva îndoieli. Pentru că un telegrafist Morse își îndeplinește sarcina cu mișcări de acest fel, fără ca ele să fie, din această cauză, grațioase. În mod evident, mișcările, mici, rapide, ușoare nu îndeplinesc încă toate cerințele. Pe de altă parte, multe mișcări neîndoielnic grațioase sînt anevoioase, cum se atestă de către dansatorii de carieră și de acrobați. Nu de ușurința obiectivă și de economia de forță depinde, ci de impresia de spontaneitate. Străduința nu are voie să fie nici vizibilă, nici audibilă: sîntem fermecați de jocul razelor de soare pe apă, fiindcă procesul are loc fără zgomot și fără vreo silință vizibilă. La aceasta se adaugă faptul că mișcarea se produce oarecum în toată libertatea. Ritmul său este neordonat și incalculabil. O piatră ce cade direct, îndreptîndu-se spre pămînt în mod decis, conform principiului celui mai mic efort, este lipsită de grație; cît de deosebită este însă frunza care, legănată de vînt, se clatină încoace și încolo, capricios, pînă ce atinge pămîntul![1]

Fără îndoială, reprezentanții unei concepții relativiste despre lume pot stărui că toate exemplele noastre sînt reductibile, totuși, finalmente, la relații reciproce, cel puțin la o relație cu valorile-limită intuitive. Cine nu recunoaște ca experimentabil, în genere, nimic din ceea ce este absolut va reduce și ceea ce am numit noi cuantum absolut la simple relații. Numai că această concepție fundamentală nu se pune în discuție. Am vorbit de un cuantum absolut și de semnificația sa estetică doar în ipoteza că distincția obișnuită este păstrată.

Trecînd de la înregistrarea stării de fapt la explicarea sa, dezvoltăm mai întîi un punct de vedere pe care l-a introdus lucrarea lui Fechner *Vorschule der Ästhetik*. Estetica de tip conținutist apreciază rangul unei opere artistice îndeosebi după însemnătatea conținutului exprimat în ea. Desigur, putem să nu ne opunem acestei concepții, în măsura în care calitatea obiectului comunicat este caracterizată ca neindiferentă pentru forma operei. Se va putea formula pe urmă pretenția ca mărimea exterioară a operei de artă să corespundă cu necesitate „mărimii sale interioare", tocmai în sensul în care ceva exterior poate

---

[1] Aceste puncte de vedere sînt luate, în parte, din cartea lui Paul Souriau, *L'esthétique du mouvement*, 1889.

corespunde la ceva interior. Nu avem, cum spune Fechner, o normă propriu-zisă, ci un simţ mijlociu, foarte sigur, pentru faptul că anumite procese, realităţi, acţiuni posedă o mai mare greutate şi forţă decît altele. Şi pe această bază, aşteptăm din partea unor opere artistice, care tratează subiecte importante, o altă dimensiune spaţială şi temporală decît de la operele ce sînt prevăzute cu teme inferioare şi secundare.

Apreciem astfel ca pe un gest adecvat faptul că pictorul alege pentru „Înviere" sau pentru „Punerea în mormînt" un format mare, iar pentru o scenă de gen, un format mic. E ca şi cum am simţi o proporţionalitate necesară între semnificaţia obiectivă şi forma de apariţie. Se naşte de aici o grea problemă pentru pictura religioasă. Cum poate fi reprezentat copilul Christos ca purtător al mîntuirii, cum poate forma o mică figură centrul spiritual al tabloului? Găsesc, de pildă, că „Adorarea păstorilor" de Hugo van der Goes (Altarul Portinari de la muzeul Uffizi din Florenţa) este un tablou depăşit de această dificultate. Dimpotrivă, aceeaşi dificultate este cu strălucire învinsă în „Madona Sixtină". Construcţia şi distribuirea forţelor tabloului, ţinuta şi privirea copilului care, datorită părului său încîlcit, seamănă cu un profet, iar prin felul său liniştit de a sta, cu un prinţ – toate contribuie la aceasta; hotărîtor este totuşi faptul că mărimea copilului este sporită dincolo de realitate, în eroic. Rafael a putut propune o astfel de dimensiune nerealistă, deoarece ea nu surprinde deloc, avînd în vedere dorinţa firească a privitorului de a-l vedea pe mîntuitorul omenirii întrupat după cum merită, în pofida chipului său de copil.

În genere, arta bisericească ar trebui să fie totdeauna monumentală. Dacă facem abstracţie de detalii, formatul mic nu este potrivit pentru evenimente de importanţă universală. Pe de altă parte, ar fi peste măsură de lipsit de gust dacă cineva ar voi să acorde unei naturi moarte un consum de spaţiu de aceeaşi mărime. O lămîie cît un butoi de bere obişnuit este absurdă. Nu fiindcă în realitate este mai mică, ci pentru că insignifianţa sa nu permite o asemenea mărire. La operele plastice de sculptură cu un volum mai mare, trebuie să se trateze de aceea cu foarte mare precauţie recuzita secundară neînsufleţită, mai ales cînd există riscul ca dimensiunea văzută să poate fi şi mai exagerată în actul perceperii.

Mai departe însă, paralelismul între mărimea externă şi cea internă a fost restrîns de către Fechner. Într-adevăr, trebuie să fim de acord cu el că mărimea exterioară a unei opere de artă creşte mai încet decît cea interioară – în măsura în care cele două pot fi comparate, în ce priveşte modificarea lor progresivă. Ne gîndim la următorul lucru. Cînd punem alături un eveniment de maximă intensitate din istoria credinţei cu o scenă oarecare de cîrciumă, distanţa este infinită. Formatul celor două tablouri nu diferă însă în mod infinit. Unul poate fi mult mai mare decît celălalt; în nici un caz însă nu e mai mare în aceeaşi măsură în care semnificaţia internă a primului tablou o depăşeşte pe a celui de al doilea. Văd o cauză a acestei discordanţe în faptul că importanţa subiectului

reprezentat nu se exprimă numai prin proporții. Întrucît artistului îi stau și alte mijloace la dispoziție, prin care deslușește mărimea interioară, modificarea dimensiunii exterioare nu are nevoie să țină pasul cu schimbarea conținutului. Un al doilea motiv ni-l furnizează principiul efortului minim: în cadrul oricărei opere artistice, nu trebuie să se folosească mai multă energie decît este necesară atingerii țelului propus. Dimensiunile cele mai mici, care se dovedesc încă suficiente, sînt cele mai bune; ele se situează, potrivit primei explicații, sub nivelul importanței operei.

De la acest punct înainte, ne ajută teoria empatiei. Dacă execut eu însumi cu plăcere o mișcare și o resimt ca agreabilă pe aceea care își ajunge scopul cu un efort minim, atunci apreciez ca frumoasă și o mișcare reprezentată artistic, în măsura în care răspunde suficient aceleiași condiții. Cu aceasta am spus și faptul că opera de artă nu are voie să facă imposibilă, prin dimensiunile sale, o imitare din partea noastră. Să zicem că încerc să mă „insimt" într-o statuie. Se pot închipui atunci figuri de o mărime atît de uriașă, încît nu mai sînt în stare să mă contopesc interior cu ele. Amintesc de statuia libertății, ce se zărește cînd vaporul intră în golful New York. Se poate observa, cu această ocazie, în care moment încetează posibilitatea de empatie. Mai întîi, statuia pare mică și neprecizată. Dacă ne apropiem, vine un moment în care simțim și noi brațul ridicat, simțim de asemenea o înălțare mîndră împreună cu statuia, iar cîteva minute mai tîrziu sentimentul dispare. Odată cu apropierea vasului, statuia crește apoi atît de nemăsurat, încît nu mai putem să participăm. Există, pe de altă parte, păpușele atît de mici, încît o „empatie" și, în general, o satisfacție pur artistică este exclusă. Imitarea interioară, cum i s-a spus, nu poate intra în joc la dimensiuni prea mari ori prea mici. În virtutea organizării noastre, concepția umanizantă este legată de anumite valori limită. Cu toate că acestea nu pot fi determinate în mod fundamental, ele sînt stabilite totuși cu o exactitate pasabilă pentru diferite popoare și epoci. Ele apar și în muzică și în poezie – naturalmente, în acest caz, ca mărimi temporale. Pe cînd variațiunile lui Bach ni se par adeseori prea lungi – noi suportăm dramele muzico-verbale ale lui Wagner și simfoniile lui Mahler; părinții și bunicii noștri citeau romanele în numeroase volume ale lui Gutzkow și ale lui Sue – astăzi avem o lirică telegrafică. Din contopirea mai multor momente, rezultă o dimensiune istoricește variabilă, în cadrul căreia empatia prosperă cel mai sigur. Estetica trebuie să lase, așadar, circumscrierea mai exactă și explicarea lor pe seama istoriei artei (în sensul cel mai larg).

Privim în urmă. S-a stabilit mai întîi că acel cuantum extensiv și intensiv posedă o importanță artistică. Un motiv esențial, în acest sens, l-am găsit în faptul că receptorul estetic reclamă o relație între mărimea interioară și cea exterioară. Limitele sînt stabilite de fapt (chiar dacă nu logic) prin restrîngerea empatiei la anumite dimensiuni.

Trebuie adăugat acum că şi modelarea formală artistică comportă o relaţie cu mărimea. De exemplu, gradul de intensitate a liniei, pe care îl alege desenatorul, nu este întîmplător. Cînd noi, profanii, încercăm să desenăm un cap pe o foaie de format octav, probăm diferite intensităţi ale trăsăturilor, pînă ce ne oprim la două sau trei. Aceste grosimi nu sînt firește independente de hîrtie, de creionul cu care desenăm, de unghiul pe care îl face mîna ș.a.m.d. Ele sînt condiționate totuși, în principal, de format și de tema artistică. Obiectele și suprafețele mari reclamă o tehnică proprie. Și anume, relația este atît de intimă, încît se poate pleca de la oricare din următoarele trei aspecte: se poate ca suprafața să fie dată, cînd este vorba, de pildă, de acoperirea cu imagini a unor pereți; obiectul îl poate determina pe artist – sau, în fine, o problemă tehnică poate conduce la alegerea subiectului și a formatului. Nu e necesar totuși ca această reciprocitate să se mărginească la cea mai simplă formă presupusă pînă aici. Întîlnim și situația curioasă în care o micșorare intenționată obține efectul unei măriri. Un anunț care stă scris cu litere mici, în mijlocul unei pagini cu totul goale în rest are un efect mai izbitor decît dacă este folosită pentru el toată pagina. Avem senzația că sîntem în fața a ceva deosebit de important și prețios. Același efect se produce de îndată ce un desen mic este lipit pe o foaie mare albă sau este despărțit de ramă printr-o margine extrem de lată. Impresia de mărime a micului tablou este diminuată cu intenție și tocmai prin aceasta este sporită însemnătatea sa pentru sentimentul nostru. Evident, acest lucru se întîmplă fiindcă noi stabilim involuntar consumul de spațiu al întregului ca o normă pentru valoarea părții pur artistice, din mijloc. O paralelă la acest procedeu estetic o oferă, pe tărîm logic, așa-numita judecată ipotetică (mai bine zis, consecutivă). Întrucît ea coboară afirmația nedezvoltată a premisei la ceva ce e doar posibil, ea se ridică, atunci cînd reunește premisa cu concluzia, la o necesitate de tipul cel mai stringent: renunțarea la realitatea a ceea ce se spune în propoziția cu „dacă" este răsplătită prin cîștigul unei concluzii necesare.

Domeniul obiectelor estetice prezintă o necesitate pe care putem s-o caracterizăm ca avîndu-și originea în „conștiința obiectivantă". Aceste obiecte sînt modelări spirituale a căror valoare apare fără întîrziere, dar care ne indică totodată trăirea nemijlocită a unui subiect în general (nu a omului izolat). Felul necesității ce domnește aici trebuie să ne fie limpede în fața ochilor, pentru a evita concluzia eronată că facem din empatie, care este mijlocul cel mai important al sesizării formei, un simț de configurare a obiectului sau că atribuim senzațiile simțului muscular – care sînt o condiție a realizării anumitor obiecte estetice – acestor obiecte înseși. Dacă trecem acum la „impresia" estetică, ajungem la cealaltă latură a faptului real – considerat pînă aici unilateral.

# III. IMPRESIA ESTETICĂ

## 1. Desfășurare temporală și caracter general

Esteticul are o legislație situată în el însuși și care nu poate fi descoperită în altă parte (pe cînd arta, care intră în slujba vieții, a bisericii, a învățăturii, recunoaște și normele voinței morale și porunca adevărului, chiar dacă într-un mod și într-un amestec special); esteticul desființează orice existență simplă (în timp ce arta o pune, cel mult, între paranteze). Această valoare autonomă, concretă și în același timp sustrasă existenței este nimicită în cunoaștere, respinsă în acțiune și păstrată pură numai în simpla receptare estetică. O asemenea receptare constă, după cum am discutat deja, într-o dăruire propriei semnificații a formei estetice și trăirii interioare; acest lucru ar trebui să fie indiscutabil, dacă ne menținem la poziția specială a artei, adică la faptul că operele artistice sînt mai mult decît niște mijloace pentru producerea unui asemenea comportament, iar efectele sale nu sînt numai stări estetice.

Știința noastră a insistat adesea asupra condiționărilor celor mai simple ale impresiei estetice. În măsura în care este posibil, ea își ia în ajutor observația axată pe exactitate și experiența estetică, și aceasta pe bună dreptate, întrucît plăcerea și neplăcerea intervin, în cazul unor procese estetice elementare, mult mai sigur decît în cazul altor evenimente ce acționează asupra sentimentului. S-a spus, într-un mod foarte just, că nu putem fi mulțumiți sau triști la ordin, în camerele de lucru și în locurile de experiență, dar putem provoca voluntar o plăcere slabă și calmă pentru proporție și ritm, și pe lîngă asta, putem reduce legic schimbările ce se observă în această plăcere sub influențele oboselii, atenției, exercițiului și altor condiții asemănătoare. Numai că ceea ce este preamărit în plus de cercetarea experimentală, în procesele estetice cele mai simple, nu e tocmai așa. Ea nu ne furnizează același lucru ca și fizicianului. Acesta poate să transfere rezultatele experiențelor sale cu slabe descărcări electrice asupra furtunii, după cum poate cerceta mișcarea oceanului pe mișcarea valurilor într-o chiuvetă. Dimpotrivă, impresia estetică a furtunii și a mării înfuriate nu o putem obține de la mașina de producere de tensiune prin influență și de la „furtuna într-un pahar cu apă". În primul caz, este doar o deosebire de forță, în cel de al doilea, una de gen. Trebuie să fim de aceea cu atît mai precauți în aplicarea rezultatelor obținute la experimentare, cu cît ne apropiem mai mult de procesele estetice reale; nu avem voie să tratăm pura autoanaliză și comparația multor autoanalize ca pe ceva secundar.

Impresia estetică cere o dublă considerare. Una, care este practicată de secole, caută să-i arate părţile componente; cealaltă se leagă de faptul că fiecare impresie de oarecare importanţă are loc într-o desfăşurare temporală. Cînd obiectul estetic însuşi este un proces temporal, receptarea sa este determinată, pe de o parte, la toate capitolele, de faptul obiectiv, pe de alta, se deschide un cîmp larg al alegerii libere, amintirii şi previziunii – în general, activităţii relaţionale. Nu urmărim absolut fidel particularităţile, ci ne creăm, pe baza scurgerii timpului obiectiv, o desfăşurare subiectivă a acestuia. La fel, structurile spaţiale mai bogate ale valorii estetice sînt percepute într-o succesiune în care se pot descoperi, poate, unele reguli. Ne aflăm, prin urmare, în faţa sarcinii de a ne clarifica asupra succesiunii temporale a activităţilor conştiinţei, în aceste cazuri diferite. Prin cercetări particulare, am încercat să apropii întrebarea de răspunsul ei. Metoda a constat, în principal, în faptul că aceleaşi obiecte au fost prezentate subiecţilor în durate diferite de timp şi că, în cazul operelor artei temporale, observaţia duratei interioare a fost uşurată prin tot felul de mijloace ajutătoare. Cel mai scurt timp întrebuinţat a fost de zece secunde; ordonarea experienţelor în rest nu e cazul să fie comunicată aici.

Pentru a cerceta durata temporală în receptarea unei sculpturi (sau a unui obiect natural impresionant), procedăm deci bine dacă întrerupem contemplarea în diferite momente şi stabilim ce anume era prezent în conştiinţă după zece sau douăzeci sau treizeci de secunde. Rezultă că există chiar la început o anumită impresie generală, că atracţiei i se răspunde cu o plăcere sau cu o neplăcere colorate într-un anumit fel. Luăm poziţie fără ezitare faţă de ceea ce ni se înfăţişează. Oricît ar putea schimba pregătirea subiectului participant şi conformaţia obiectului din ceea ce constituie conţinutul trăirii, aceasta prezintă mereu o formă şi o determinare. Prima impresie are în existenţa estetică, întocmai ca şi în toate celelalte lucruri, o anumită valenţă: ea înseamnă ceva cu totul special, irepetabil, ceva ce apare numai o singură dată, fără să mai poată fi repetat, şi care în succesiunea ulterioară poate fi abolit sau aprofundat, rectificat sau completat, dar niciodată înlocuit. Dacă se pare că plăcerea estetică este oarecum cruţată de constrîngerea timpului – fiindcă ea se tocește doar pe încetul şi poate fi reînnoită de aceleaşi obiecte – în realitate, şi peste ea domneşte grozăvia neîndurătoare a timpului ce zboară neobosit şi numai înainte. Orice repetare a desfătării şi orice moment ulterior din evoluţie sînt lipsite de prospeţimea încîntătoare a primei clipe. Am experimentat cu toţii ce înseamnă să întîlneşti un om pentru prima oară, cunoaştem toţi locuri la a căror primă vedere ne-am spus: aici vreau să mă întorc, cînd am nevoie de pace – s-a dus! niciodată nu mai simţim acel farmec al primei întîlniri, niciodată nu mai aflăm ţara făgăduinţei.

Particularitatea prin care se distinge începutul satisfacţiei în faţa frumosului aflat în stare de repaus constă într-o reacţie sentimentală imediată. Spunem da sau nu fără să ne gîndim – ca şi faţă de oamenii care ne-au plăcut sau

nu ne-au plăcut de îndată. Dacă examinăm, prin prescurtări premeditate ale desfăşurării timpului, ce anume s-a preluat în clipa de faţă de la ceea ce este dat şi ce este disponibil în stările pur subiective, rezultă următoarele: proprietăţile sensibile ale lucrului şi senzaţiile organice din privitor acţionează în mod decisiv şi printr-asta se explică şi siguranţa instinctivă şi intensitatea primei impresii. Mai întîi, privitorul naiv vede şi gustă, înainte de toate, ceea ce este spaţial şi colorat; impresia însemnătăţii locurilor întunecate şi luminoase, conexă empatiei la numeroase persoane, vine de regulă mai tîrziu. Faptul că formele sau culorile pătrund mai devreme în conştiinţă depinde de obiect; oricum, relativ multe obiecte naturale şi opere artistice fac să licărească de îndată sentimentele de armonie. Pare să fie legată de ele starea sufletească ce survine uimitor de repede şi care este translată de altfel, fără ezitare, asupra obiectului[1]. După aceasta, observaţia pătrunde în ceea ce este obiectiv. Cu acest prilej, se ia apoi în considerare dacă acel conţinut este uşor sau greu de cunoscut şi dacă este expresia unei idei ce pretinde simpatie. La rîndul lor, asociaţiile din experienţa individuală se adaugă, în mod obişnuit, mai tîrziu. Succesiunea aceasta, care a fost stabilită pe mulţi subiecţi şi pe obiecte foarte diferite, ca fiind desfăşurarea obişnuită, este totuşi valabilă, probabil, numai pentru observatorii special pregătiţi – sau, dacă vrem, influenţaţi – şi pentru obiectele colorate. Principalul rezultat ar trebui să fie stabilit în orice caz astfel: înainte de a se vedea limpede ce este, ba chiar înainte ca o cunoştinţă să fie în general posibilă, starea sufletească şi judecata se formează pe baza însuşirilor sensibil percepute. Aş putea aproape să caracterizez acest fapt ca pe un r e f l e x  e s t e t i c. Are loc o reacţie aproape fiziologică, al cărei grad superior se manifestă foarte clar în senzaţii organice: în accelerarea sau întreruperea respiraţiei sau într-un fior ce ne trece prin spate, ori în sentimentul că ne înroşim sau devenim palizi. La o intensitate mai mare, prima vedere a unui obiect frumos poate provoca spasm sau leşin. Cînd o voce începe să cînte, ne simţim mişcaţi în adîncul nostru cel mai intim, cu mult înainte de a înţelege cuvintele şi melodia. Există timbruri care tulbură sau liniştesc pe loc, care ne biciuiesc ori se joacă în jurul nostru ca o adiere uşoară. Poate că au acest efect numai pentru cîteva secunde, ca un farmec sensibil pentru sentimentul vital. Dar tocmai acest efect incipient ne interesează aici.

În ce priveşte impresia produsă de operele poetice, nu se pot spune prea multe lucruri generale cu privire la deosebirile dintre genuri. *Die Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter* [*Descrierea dramei religioase din Evul Mediu german*] a lui Heinzel ia în consideraţie desfăşurarea temporală,

---

[1] Starea sufletească în atitudinea empatică „nu este reprezentată nici în forma caracterului sentimentului faţă de obiect, nici ca efect al obiectului asupra mea, ci este sesizată ca dispoziţia mea şi totuşi revenind şi obiectului. Peisajul nu apare propriu-zis însufleţit aşa cum e însufleţit pentru mine un om străin – dar, cu toate acestea, starea mea este sesizată ca o trăire inspirată, ca o trăire împreună cu atmosfera peisajului" (Moritz Geiger în „Zeitschrift für Ästhetik", VI, p. 42).

plecînd de la ipoteza că „primei satisfacţii estetice, care consta esenţialmente dintr-o satisfacere a plăcerii de a vedea şi a auzi, îi urma alta care avea ca premisă, înainte de orice, deplina înţelegere a corelaţiilor". Potrivit experienţei şi anchetelor mele, fenomenul scenic acţionează în acest fel, şi anume, ca un tablou, cel mult în primele cinci minute; trebuie să căutăm de aceea în teoria artelor decizia dacă acea satisfacere a plăcerii de a vedea şi a auzi se cuvine să fie atribuită dramei sau să-i fie retrasă. Pentru că, de altminteri, poezia este percepută de obicei în aşa fel, încît la început se nasc sentimente intelectuale; gustarea formei şi concretizarea a ceea ce este citit sau ascultat – în măsura în care au loc în general – alcătuiesc, de regulă, încheierea temporală. Deţin vreo sută de însemnări privind impresia proaspătă a unor mici poezii: ele converg prin faptul că stabilesc ca punct de plecare străduinţa de a înţelege conţinutul. Poate că s-ar cădea să fie altfel şi floarea înţelegerii interioare ar trebui să crească şi aici din rădăcina emoţiei sensibile – totuşi nu putem zdruncina situaţia de fapt, aceea că de obicei se acţionează altcumva. Pentru toate celelalte chestiuni sîntem constrînşi la presupuneri, fiindcă declaraţiile oscilează în chip notabil. Putem prevedea că tocmai desfătarea artistică nu lasă nici o urmă durabilă, că pînă şi în cazul unei descrieri cît mai fidele a naturii, care trebuie să-i mijlocească celui ce o explică trăirea şi să servească lucrării sale ştiinţifice ca temelie – cu greu se va putea evita o fărîmiţare a liniei continue, o preferare injustă a culmilor impresiei şi altele asemenea. Despre impresia estetică se poate spune, într-adevăr, că e cu atît mai greu de înţeles, cu cît durează mai mult. Cînd te-ai observat timp de un minut, crezi că vezi limpede; după două minute, eziţi; după trei minute, disperi. Fenomenul interior e ca o flacără: nu rămîne niciodată egal cu el însuşi, se înnoieşte neîncetat şi este mereu acelaşi. Întreaga lipsă de coerenţă a realităţii trăite pare să se adune în acest unic punct. Fiecare simte, de asemenea, izolarea fără speranţă în care se găseşte, de îndată ce face să se audă în urechea altuia picăturile ce ţîşnesc din fluxul său interior.

Faţă de operele mai mari ale poeziei, ca şi, în mod ocazional, în cazul unor bucăţi muzicale, intervine în desfăşurarea temporală a impresiei aşa-numita tensiune. În legătură cu ea, trebuie să observăm cîteva lucruri. Ea caracterizează, împreună cu rezolvarea, una din orientările condiţionate temporal ale sentimentului: fiziologii afirmă că tensiunii îi corespunde o scurtare, iar rezolvării o prelungire a pulsului – cărora li se mai adaugă, în dicrotie[1], şi nişte modificări contrare. Acest grad foarte intens al aşteptării – există şi o aşteptare latentă, de care devenim conştienţi abia cu prilejul satisfacerii ei ulterioare! – se leagă de relaţiile ce asigură fenomenului estetic multilateralitatea a ceea ce este viu şi conexiunea a ceea ce este logic legat[2]. Peste operele de poezie şi de

[1] [Bătaie dublă a pulsului, care apare la pericolul de colaps.]

[2] Karl Büchler, în *Die ästhetische Bedeutung der Spannung* [*Semnificaţia estetică a tensiunii*] (în „Zeitschrift für Ästhetik", III, pp. 207 şi urm.), rezumă astfel rezultatul

muzică se întinde o rețea de relații, prin care tensiunea ne duce mai departe. Presimțim nelămurit ceea ce urmează și ne îmbulzim într-acolo, strîngînd astfel laolaltă, cît se poate de ferm, ceea ce este individual. Așteptarea noastră poate crește datorită faptului că ne grăbim curioși spre sfîrșit, la fel ca în genurile inferioare de desfătare, deși știm că acesta este sfîrșitul. Cînd compozitorul își conduce tema prin tonalități divergente sau o împletește în acorduri aparent insolubile, el ne farmecă și ne chinuie în același timp. Adeseori nu ne mai acordăm bucuria calmă pentru modul în care a condus ceea ce se întîmplă, ci gonim înainte, mereu înainte; confundăm existența estetică și cea reală; sărim peste capitole întregi sau închidem cartea, pentru că emoția nu mai poate fi suportată. Cu toate acestea, intensitatea respectivă ne încîntă. Poetul contează pe ea, atunci cînd începe cu descrierea unei stări neclare, ori cînd întîrzie artificial eliminarea unei dificultăți. Înainte de toate, acolo unde solicitudinea compătimirii trebuie să fie intensificată la maximum. Participarea la soarta unui personaj de roman se amplifică pînă la un interes uman, dorința de eliberare duce la faptul că cititorul scurtează intenționat durata receptării sau înlătură, prin anticiparea încheierii, supliciul provocat de ceea ce este încă necunoscut și nou. Asupra sa plutesc nenumărate speranțe și temeri, dorințe și presupuneri. De altminteri, luate în sine, toate acestea se situează în afara sferei estetice.

Abstracție făcînd de tensiune, în desfășurarea temporală a impresiei se manifestă doar puține legități. Ceea ce se vede mai întîi este instabilitatea care trebuie caracterizată nu ca o oscilație a atenției, ci ca o fluctuație a întregii conștiințe. Unii receptori văd caracteristica procesului în sentimentul de activitate, în creșterea puterilor psihice, în ceea ce ne dăruiește obiectul, de îndată ce punem stăpînire pe el în mod conștient; alții consideră esențială acea stare de visare, în timpul căreia ne lăsăm în voia tuturor celorlalte reprezentări posibile, iar cîteodată simțim un fior, de parcă obiectul ar smulge o bucată din noi. Indiferent care din cele două stări este principală – s u f l e t u l  o s c i l e a z ă  î n t r e  a m b e l e. Personal găsesc, de altfel, jocul fantaziei înrudit în modul cel mai apropiat cu valoarea proprie a esteticului, deoarece fantazia imitativă ca și cea creatoare poartă cu ele satisfacția legată de însemnătatea vieții psihice[1]. Pare sigur, în al doilea rînd, că reprezentările și orientările sentimentale tind să continue pînă la culmea intensității. Un impediment ce intervine în prealabil îi intensifică energia, în măsura în care reușește să învingă piedica; în caz

---

său: „Noi am recunoscut ca semnificație principală a tensiunii vivificarea obiectului estetic. Diversele specii de tensiune capătă în mod izolat, potrivit genului de artă și de poezie, o valoare estetică diferită. Pretutindeni tensiunea este totuși, pe lîngă ruptura interioară, și un element de coeziune – în subiect, ca așteptare unitară, în obiect, ca formă constitutivă pentru toate percepțiile" (p. 253).

[1] O distincție similară, ce se apropie totuși mai mult de conceptele de empatie și contemplare („partener de joc" și „privitor"), se întîlnește la Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst* [*Psihologia artei*], ed. a 2-a, 1922, I, p. 66.

contrar, atenţia se îndreaptă spre propriul eu şi apar sentimente care tulbură unitatea operei de artă şi evadează din plăcerea estetică. Dacă ajunge la culme, sentimentul se preface uşor într-unul contrar. – La prima constatare generală, trebuie să adăugăm, ca experienţă individuală importantă, faptul că între starea psihică activă şi cea pasivă se intercalează adesea o pauză, un fel de respiraţie a sufletului, o întrerupere reală, chiar dacă e una scurtă. Dacă starea de visare a avut loc mai înainte, atenţia îşi adună forţele dintr-odată, ca să zicem aşa, şi reprezentările sensibile încep cu şi mai mare intensitate. Dacă a trecut stadiul activ, intervine ori oboseala, ori un fel de eliberare timidă; de cele mai multe ori, mişcarea psihică se transformă atunci în meditaţie. – În cea de a doua constatare generală, a fost menţionată, în treacăt, intervenţia individualităţii şi s-a amintit că ea serveşte mai degrabă fărîmiţării decît aprofundării impresiei. Se întîmplă astfel însă numai atunci cînd reprezentările personale sînt accentuate plăcut sau neplăcut, menţinîndu-se în afara sferei simpatiei de coloratură individuală; dacă este provocată, dimpotrivă, numai amintirea c a p a b i l ă s ă r e p r e z i n t e propriile experienţe anterioare, atunci conştiinţa poate stărui în intuiţia estetică[1].

Trăsăturile principale ale desfăşurării impresiei nu se potrivesc cu regulile care s-au stabilit pentru succesiunea părţilor în operele de artă poetică şi muzicală. Nu numai fiindcă aceste reguli sînt de fiecare dată altele pentru diferite genuri – şi chiar şi atunci sînt „ciuruite" de excepţii –, ci pentru că desfăşurarea temporală din noi se deosebeşte considerabil de ordinea din produsele aşa-numitelor arte temporale. Mişcarea interioară nu se comportă nicidecum faţă de cea dată obiectiv aşa cum se comportă imaginea din oglindă faţă de obiect. Oricum, nu lipsesc anumite puncte care îşi corespund. Am văzut că activitatea şi atenţia încordată nu pot rămîne neîntrerupt la aceeaşi înălţime; tehnica poeţilor şi muzicienilor vine în întîmpinarea acestei situaţii, întrucît lasă neschimbate, în plăsmuirile lor vaste, numeroase locuri mai puţin importante, ori care sînt favorabile jocului liber al fantaziei. După acţiuni reprezentate sau după forme muzicale de expresie care ne răscolesc pînă în adîncul sufletului, lărgesc cîmpul estetic şi lasă psihicul să vagabondeze dincolo de limitele sale. Năzuinţei spre culmea intensităţii îi corespunde intensificarea, iar piedicii fericit depăşite, „Momentul retardativ". Asemenea coincidenţe nu trebuie însă – ca s-o mai spunem încă o dată – să ne facă să acceptăm părerea că succesiunea subiectivă şi cea obiectivă concordă peste tot şi în chipul cel mai exact.

---

[1] Heinrich Wirtz înfăţişează (în „Zeitschrift für Ästhetik", VIII, pp. 403-409 şi 513-578) pe lîngă activitatea generală de înţelegere a excitaţiilor în genere, participarea direcţionată estetic la obiect: „În decursul reacţiei estetice, se dezvoltă sentimente actuale, care pun stăpînire pe valoarea de frumos, se asigură de efectele sale. Această activitate cunoaşte numeroase intensificări, ea are trepte şi grade. Impulsul creator este unul din gradele cele mai înalte ale acestei activităţi interioare" (p. 554).

Dacă examinăm impresiile tipice fără să luăm în considerație desfășurarea temporală, găsim, cu rare excepții, trei grupe de condiții. Karl von Rumohr[1] distinge mai întîi „îndemnurile unei plăceri pur senzoriale în actul privirii", în al doilea rînd, „diferite raporturi și îmbinări de forme și linii", în al treilea rînd, o clasă de procese pe care le descrie în felul următor: „Frumusețea cea mai importantă se sprijină însă pe acea simbolică a formelor care este dată în natură și nu întemeiată pe capriciul omenesc; o simbolică prin care, în anumite legături, formele se dezvoltă în semne și desene, la vederea cărora, în chip necesar, ne amintim, în parte, de anumite reprezentări și concepte – în parte, devenim conștienți de anumite sentimente ce dormitau în noi". Dacă această împărțire este lărgită și modificată întru cîtva, ea corespunde situației interioare. Într-adevăr, avem odată cu actul de satisfacție estetică – și în cadrul acestuia, sentimente senzoriale, care sînt strîns unite atît cu senzații comune, cît și cu senzații ale tuturor simțurilor specifice. Pe lîngă acestea, observăm niște sentimente ale formei care, legate fiind de condițiile spațiale și temporale, sînt condiționate de asemănări sau contacte în cadrul ambelor forme intuitive. În sfîrșit, alături de toate aceste reprezentări și de sentimentele date nemijlocit odată cu ele, se înșiră marele cortegiu de aprecieri interpretative, de reprezentări asociate și de judecăți relaționale. Sentimentele formale, denumite de cele mai multe ori, în mod elementar, estetice, se situează la mijloc, nu din întîmplare, ci pentru că sînt pe jumătate senzoriale, pe jumătate logico-afective; mai exact spus, este vorba de acele sentimente care sînt declanșate de înrudirea sau de ordinea conținuturilor și firește, pe lîngă asta, și de legătura a ceea ce este corelat succesiv, interior și exterior. Relația calitativă de sunete și culori produce sentimente de armonie; ordinea în spațiu și timp trezește sentimente de proporționalitate; din îmbinarea acestor două direcții cresc sentimentele estetice complicate. Ultima clasă principală o caracterizăm ca fiind aceea a sentimentelor de conținut.

Amînînd explicarea mai amănunțită a acestor afirmații pentru capitolele următoare, alăturăm pentru comparație rezultatul acelor *Kunstpsychologische Untersuchungen* [*Cercetări de psihologia artei*] ale lui Max Deri (apărute mai întîi în „Zeitschrift für Ästhetik", vol. VI). Potrivit acestuia, există trei grupe de cauze pentru sentimente: purtătorii sentimentelor senzoriale, conținutul și forma obiectivă ce rezultă din limitele conținutului. Cu aceste trei grupe se poate crea o operă de artă naturalistă, absolut justificată, ca „un caz de repetare pură a frumosului natural". Dar artistul poate să se și abată de la natură. El inventează corelări ireale de culori și sunete, născocește conținuturi extravagante și schimbă formele și limitele lucrurilor și ale evenimentelor, pentru a face din ele valori expresive și simboluri sentimentale. Opera de artă depărtată de natură poate, la rîndul ei, să releve tipic-omenescul (Michelangelo) sau „să

---

[1] *Italienische Forschungen* [*Cercetări italiene*], 1827, I, pp. 138 și urm.

servească drept expresie celor mai fine nuanțe cu caracter personal" (Dürer). Aici nu e vorba însă de aceste lucruri, ci doar de împărțirea în trei, care este apropiată de cea propusă mai sus. Un rezultat diferit a fost obținut la analiza experimentală, în principal pentru că intenția cercetării și poziția cercetătorului erau altele. Emma von Ritoók[1] a pus accentul, pe de o parte, pe separarea factorilor activi în direcți și relativi, pe de altă parte, pe clarificarea problemei empatiei. Autoarea consideră îndreptățită acea separație și găsește că actul de valorizare este adesea determinat numai prin percepții senzoriale nemijlocite (în care caz, trebuie să includem, desigur, înțelegerea formei ca pe aceea a unui triunghi sau a unui cerc). Odată cu aprecierea intelectuală a formei, ținutei și mișcării expresiei, în semnificația lor (așadar, odată cu ceea ce e conținut) ajungem la factorul relativ și în preajma „empatiei obiective". În empatia subiectivă, predomină intuiția și asociația. La acestea se adaugă „sentimentele reactive, ca reacție la empatie" (compasiune, teamă, înduioșare), ca reacție sentimentală asociativă sau transpunere sentimentală (dispoziții sufletești) și ca reacții sentimentale valorice (admirație, batjocură). – Componentele distinse aici se pot subordona și ele, cum este lesne vizibil, sentimentelor senzoriale, formale și de conținut. Nu vrem totuși să insistăm, ci să punem acum problema: ce rezultă din confluența tuturor acestor izvoare ale plăcerii estetice?

Se formează un curent care dezvăluie ochiului ce privește mai atent pluralitatea originilor numai prin diversitatea coloriturilor. Toate acele procese psihice se contopesc deseori pînă la o completă nediferențiere. Cu această ocazie, așa cum s-a observat încă de mult, efectul total nu trebuie explicat, în intensitatea și constituția sa, printr-o simplă comasare a diferitelor domenii. Enumerarea proceselor parțiale și stabilirea unor relații logice între ele își îndeplinesc scopul științific numai datorită faptului că în conținuturile psihice particulare este depozitat mai mult decît le revine potrivit tuturor posibilităților psihologice. Asta înseamnă că dacă se atribuie tacit amintitelor clase un surplus de capacitate de acțiune, care de altfel nu li se cuvine, ele par să facă transparent, într-adevăr, în legătura lor, sentimentul vital al receptării estetice. Dacă evităm totuși supraestimarea nejustificată a părților componente, nu iese la iveală nici întregul. Atingem astfel un inconvenient general al psihologiei constructiviste. Spiritul de justiție ne obligă totuși să arătăm și cealaltă latură a situației. Incapacitatea de a face să apară întregul viu din părțile care pot fi distinse afectează toate științele noologice; faptul că ea este atît de puternic sensibilă – pe terenul nostru și în această problemă – nu poate fi reproșat

---

[1] *Zur Analyse der ästhetischen Wirkung auf Grund der Methode der Zeitvariation* [*Contribuții la analiza efectului estetic pe baza metodei variației temporale*] („Zeitschrift für Ästhetik", V, pp. 356-407 și 512-544). Asupra punctelor de vedere ale lui Külpe valorificate aici, ne informează volumul: Oswald Külpe, *Grundlagen der Ästhetik* [*Bazele esteticii*], publ. de Siegfried Benn, 1921.

tratării impresiei estetice. Pe lîngă asta, cercetarea diferitelor grupe de condiții păstrează, în orice caz, o valoare aparte.

Întrucît aici este vorba de caracterul general al satisfacției estetice, trebuie să ne întrebăm, mai întîi, dacă ea poate fi caracterizată, conform tradiției, ca o „plăcere". S-a manifestat adeseori îndoială, în această privință, cu referire la urît și la tragedie, deoarece efectul lor pare să conțină mai multă durere decît bucurie. E o ceartă pentru vorbe. Desigur, ar fi o prostie totală dacă cineva ar vrea să pună pe același plan emoția tragică cu mica plăcere pentru o prăjitură; chiar și plăcerea pentru o simplă simetrie și desfătarea extatică provocată de uvertura de la *Tristan* sînt despărțite între ele de lumi întregi. Ar fi bine deci să limităm folosirea cuvîntului „plăcere" la impresiile ei mai slabe și mai mărunte, iar în rest să vorbim de experiența unei valori trăite – așa cum s-a propus mai sus. Totuși și cealaltă denumire este, pînă la urmă, admisibilă. Dacă lărgim noțiunea de plăcere așa încît să cuprindă trepte și moduri, atunci îi putem subordona și starea sentimentală care ne interesează. Trăirea unei îmbogățiri interioare prin dăruire la o valoare devenită intuitivă și conștiința crescută a propriei ființe – cu toate că nu e o plăcere exact măsurată și bine marcată – rămîne plăcută, în sens superior. Atît desfătarea mai mult pasivă, cît și cea mai mult activă, pe care le-am distins cînd am discutat desfășurarea temporală, merită acest predicat. Noi nu-l justificăm, firește, prin încercarea lipsită de perspective de a compensa reciproc totalul disponibil de plăcere și de neplăcere. Căutăm mai curînd să cîștigăm claritate prin reflecție indirectă. Trebuie să ne referim la faptul că plăcerea este concrescută cu neplăcerea. Încă psihognosticii din epoca mai veche și, mai pe urmă, psihologii științifici au observat că în supărare și durere este conținută o picătură de plăcere. Cine nu cunoaște deliciul durerii, al celei trupești ca și al celei sufletești? Un sentiment vital, de tipul cel mai de jos, se manifestă de obicei prin faptul că e adăugat unei alte dureri; totuși numai pentru că este simțit împreună cu ea – adică simțit. Suferința trăită într-un altul are indiscutabil, în numeroase cazuri și pentru cei mai mulți oameni, valoarea unei plăceri, fiindcă dăruiește bucuria superiorității. Omul devine oarecum conștient de existența sa de abia atunci cînd insultă, jignește, rănește. În același fel se întoarce și împotriva propriului trup și a propriului suflet. Cel care se teme de insensibilitatea corporală își înfige o țeapă în carne, cine suferă de vid sufletesc se chinuie cu spaime și reproșuri. Prin nimic nu este la fel de intens excitată forța vitală ca prin neplăcere. Consecința, activitatea vie interioară, se poate numi, potrivit limbajului uzual și psihologiei, o plăcere, deoarece nimic nu ne împiedică să presupunem existența mai multor grade și calități ale plăcerii.

Dacă vrem să aprofundăm și mai mult acest rezultat provizoriu, conform căruia starea psihică concretă a satisfacţiei estetice poate fi numită tot atît de bine plăcere ca și sentiment vital crescut, atunci ni se oferă două căi. Una este aceea a unei combinări de reprezentări sau senzaţii. Pe ea au mers cei mai mulţi

esteticieni şi am discutat chiar mai înainte despre aceasta. Cealaltă duce acolo unde prin psihic nu se mai înţelege un mănunchi de reprezentări şi nici o arenă pentru facultăţi independente, ci o activitate puternică – mai exact, un prototip de orientări ale activităţii. Forţa motrice se numeşte eu. Eul seamănă cu inima. Circulaţia mare şi cea mică se revarsă dintr-însul: una dă viaţă întregului volum al conştiinţei, cealaltă se învîrte în centru. Ca să vorbim fără metaforă: activitatea eului, echivalată de acea psihologie cu viaţa psihicului, se întinde, pe de o parte, la relaţiile cu lumea din afară, ce încep la periferie, pe de altă parte, la raporturile interioare. Acestea îşi au specificul în faptul că raportul ce predomină între ele este dat pentru perceperea imediată de sine: în ce relaţie se află una faţă de alta, rezolvarea unei enigme şi bucuria pe care o procură, sau teama şi fapta ce decurge din ea – toate acestea nu e nevoie să le construim, pentru că ele există. Prin asemenea apartenenţe necesare, se dovedeşte spontaneitatea eului; Hegel a vorbit despre necesitate şi libertate ca despre determinările spiritului concret. Desigur, psihologia rămîne mai aproape de ceea ce este nemijlocit experimentat şi apreciază mai just ceea ce trăim sau modul cum ne trăim pe noi înşine, atunci cînd pleacă de la un subiect creator, decît atunci cînd construieşte din reprezentări. Dar numai atît nu ar fi decisiv. Depinde, mai curînd, dacă trebuie să explicăm prin autorul spontan al reprezentărilor orice gen de trăire valorică (precum şi orice altă grupă de stări psihice) ca pe certitudinea sa specială. Dar asupra acestui lucru estetica nu poate decide.

Impresia estetică poate fi considerată, aşadar, într-o dublă perspectivă. Ori ca o stare psihică, ale cărei părţi componente, deductibile prin abstracţiune, sînt privite de jos în sus, ori ca o activitate a eului ce trebuie privită de sus în jos şi urmărită în orientările ei individuale. A doua metodă este fără discuţie mai justă, dar e atît de greu de aplicat, încît nu ne putem lipsi de cealaltă.

## 2. Sentimentele senzoriale

O sală de concert puternic luminată. Cei mai mulţi auditori, indiferenţi, plictisiţi sau distraşi de cine ştie ce nerozii – o priveliştе dezagreabilă. Printre ei însă, oameni cu toate semnele ardorii şi extazului. Aceştia închid ochii sau privesc ţintă în depărtare, îşi fac muşchii să joace agitaţi ori se scufundă în ei înşişi. Din cînd în cînd, această dispoziţie nervoasă se răspîndeşte asupra celorlalţi: e ca şi cînd o comoţie electrică ar face să tresară sufletul şi trupul.

Reflexul estetic (cf. p. 105) constă în senzaţii comune; numele nu desemnează aici o mişcare, ci a fost ales ca să pună în evidenţă particularitatea sentimentului trupesc comun. Desigur, ici şi colo, se întîlnesc mişcări reflexe: dacă vedem – să zicem – căzînd brusc un om care se grăbeşte, răspundem în mod reflex impresiei vizuale prin rîs; în general, reacţionăm uşor la comicul vizual prin rîs ori prin alte mişcări bruşte. Întreaga insensibilitate şi instinctualitate a omului trăieşte în aceste efecte foarte primitive. Din profunzime urcă treptat spre exterior tot ce prisoseşte; ceea ce trăim ca estetic se întinde de la animalic

pînă la divin. (Astfel, creaţia artistică îşi are rădăcinile în stări trupeşti, în presimţiri, excitaţii, voci şi imagini neclare; ea se ridică încet deasupra subteranului către puritate şi claritate.) Ce înseamnă acea rezonanţă fizică pentru desfătare? Trebuie stabilit, înainte de toate, prin negaţie, că ea nu pătrunde în sentimentul de activitate al receptorului. Fiorul ce se scurge pe spinare, excitaţia rîsului, umezirea ochilor, obligaţia de a sughiţa, apăsarea sau dilatarea pieptului, răcirea şi încălzirea – le resimţim ca pe nişte evenimente ale trupului nostru. Autorul nu este sinele conştient. Pare apoi că nu lăsăm senzaţiile cu asemenea însuşiri să treacă dincolo de graniţele trupului nostru, altfel spus, nu le socotim nemijlocit prin însuşirile lucrului din afară. Pe scurt, experienţa le cunoaşte ca evenimente psihofizice, care îşi au sediul în teritoriul limitrof dintre eu şi lume.

Estetica psihologică[1] a apropiat totuşi senzaţiile organice atît de subiect, cît şi de obiect. Primul fel are loc ca urmare a unei concepţii mult discutate despre mişcările sufleteşti. Legătura dintre senzaţiile organice şi afecte era înţeleasă mai demult în sensul că cele dintîi ar fi fenomene însoţitoare ale acestora din urmă; reprezentarea a ceea ce îl face pe om să se bucure sau să se teamă era socotită ca factorul principal, iar schimbarea pulsului, respiraţiei, temperaturii corpului ş.a.m.d. ca un efect secundar. A apărut însă, cu mai mult timp în urmă, opinia că mişcările sufleteşti ar consta în amintitele senzaţii comune. Dovada relativ cea mai bună pentru aceasta se află într-un procedeu de decantare asemănător celui pe care îl aplicau odinioară filosofii englezi şi scoţieni ca să distrugă conceptul de substanţă. Dacă ne imaginăm îndepărtate dintr-o stare afectivă toate senzaţiile organice, mai rămîne doar o reprezentare indiferentă; excitaţia psihică se volatilizează fără sentimentele unor simptome trupeşti. Este adevărat – şi totuşi această argumentare e facilă. Nu rezultă nici un afect numai din senzaţiile organice, necum cel estetic. Trebuie să se mai adauge, după cum vom arăta mai de aproape în cele ce urmează, încă foarte multe altele. Într-adevăr, o stare de apăsare fiziologică poate să se dezvolte, de exemplu, într-o spaimă, însă structura dezvoltată nu mai constă atunci exclusiv într-asta. Pe lîngă asta, satisfacţia estetică este atît de ridicată deasupra simplei pasivităţi a senzaţiilor obişnuite, încît teoria nu poate fi reţinută în cazul său.

Alţi cercetători au deplasat sentimentele corporale generale oarecum în afară şi s-au apucat să arate că ele nu alcătuiesc baza judecăţii estetice întru cîtva, ci o constituie în mod integral. Cînd ne bucurăm în chip viu de o formă spaţială, se pare că trebuie să se facă simţite în special modificări în respiraţie şi în sentimentul de echilibru. Un ulcior construit simetric provoacă sentimentul binefăcător al echilibrului sigur, forma cupolei stîrneşte contracţii musculare în cap – nu vreau să le enumăr pe toate, fiindcă după experienţa

---

[1] Factorii senzori, motori, asociativi, intelectuali, emoţionali ai gustării artei sînt discutaţi amănunţit în *Psychologie der Kunst* [*Psihologia artei*] de Richard Müller-Freienfels, ed. a 2-a, 1922.

mea, asemenea senzaţii există desigur, dar sînt cu totul neregulate. Efectul legic al anumitor forme nu se poate explica după nişte simptome care se schimbă în mod capricios. Da, am fi de acord – dacă ar fi durabile și mereu aceleași! Am putea desigur înţelege atunci că ele sînt obiectivate datorită marii lor frecvenţe, pe cînd senzaţiile organice active în alte afecte rămîn subiective, ca urmare a raritătii apariţiei lor. Dar ele nu sînt nici măcar uniforme. În cele din urmă, teoria se rătăceşte cu totul, atribuind artei o fundamentare biologică și afirmînd că întrucît opera de artă ar aduce senzațiile noastre cele mai originare într-o corelație binefăcătoare, ea ar înălța sentimentul nostru vital și s-ar dovedi folositoare în sensul dezvoltării omului. Mi se pare că, în felul acesta, arta ajunge pe aceeași treaptă cu alimentele și medicamentele.

Va trebui deci să rămînem la concepția pe care am discutat-o mai înainte. O nouă perspectivă se deschide cînd examinăm senzațiile specifice simțului muscular, sub raportul valorii lor estetice. Plăcerea pentru mișcările reale în natură și pentru cele reprezentate în artă este sprijinită indubitabil de asemenea senzații. Pentru comparație ne poate servi observația că de îndată ce închidem ochii și ne gîndim la o pasăre care zboară, capul nostru se întoarce încet și pe nesimțite, în direcția închipuită a zborului și, că, imediat ce ne aflăm, în picioare, lîngă un fluviu rapid, simțim îndemnul abia conștient de a ne mișca în direcția curgerii sale. În cazul impresiilor estetice, se mai ia în discuție totuși și altceva. Un grup destul de mare de oameni însoțește t o a t e experiențele estetice cu rudimente de mișcare. Elanurile pentru atitudini musculare și mișcări imitative sînt frecvente și importante. Motivul principal al acestei situații, care a fost rareori remarcat, se află în forța lor inerentă de suplinire. O strîngere de pumn e suficientă pentru a înlocui nenumărate activități corporale și spirituale, în care se manifestă o concentrare sau o încordare cu un conținut oarecare; așadar, acolo unde se pare că satisfacția este legată de apariția ori de reprezentarea unei asemenea stări psihice, ea va găsi un pretext suficient, pentru mulți oameni, în acel proces corporal insignifiant. Este mai mult decît uluitor ce putere de suplinire pot căpăta cele mai mici mișcări ale laringelui; e la fel de inutil, totuși, să le descriem într-un mod prolix.

Simțul muscular este mai înrudit cu așa-numitele simțuri superioare decît cu cele inferioare. Acestea își au importanța lor pentru frumosul natural. Ar fi însă cu totul anapoda să susținem că la vederea unui tablou ce înfățișează un peisaj tropical sau la ascultarea unei melodii „calde", simțim o ridicare a temperaturii; cînd capăt o impresie foarte vie de la o descriere poetică a unui cosit proaspăt de fîn, nu încerc totuși nici o halucinație olfactivă. Aceste senzații nu au ce căuta în artă, în ciuda accentuării vii a sentimentului. De unde provine privilegiul simțurilor superioare? Văzul și auzul sînt purtătoarele cele mai statornice ale vieții estetice, pentru că sînt capabile să creeze structuri unitare de o mai mare întindere. Căci nici formele mirosului, nici cele ale gustului nu formează în simț un tot independent și durabil, cum sînt melodia

sau forma, realizările lor nu devin niciodată, ele singure, stări obiective cu valoare estetică, ci contribuie doar, în cazul lucrurilor naturale, la semnificația estetică. Faptul că nu există o artă a pipăitului, în același sens și în aceeași măsură ca arta sunetului și a culorii se întemeiază, pînă la urmă, pe calitatea sunetelor și culorilor de a nu putea fi înlocuite. Cu siguranță, culorile nu se pot reprezenta prin altceva, iar sunetele doar într-un mod tangențial prin vibrațiile perceptibile pielii, pe cînd, să zicem, deosebirile dintre fluid și rigid, care aparțin sferei pipăitului, pot fi făcute intuitive prin culori și sunete. Dacă atribuiam adineauri o „valoare de suplinire" senzațiilor celor mai fine ale simțului muscular – ori dacă vom trata ulterior despre valoarea de suplinire a limbii vorbite – nu înțelegem prin asemenea demersuri că se pot face experiențe cu totul similare în procesul originar ca și în cel de înlocuire, ci că, în pofida deosebirii, una poate apărea în locul celeilalte. – Reprezentările vizuale și auditive au apoi avantajul unei mai ușoare posibilități de reproducere. În fine, ele se disting prin aceea că își pot păstra libertatea față de necesitățile imediate ale vieții și de raporturile cu bunăstarea personală; tonalitățile lor plăcute și neplăcute sînt mai puțin supărătoare decît acelea ale mirosului și gustului. De altfel, aceste colorări ale sentimentului au doar o semnificație limitată. Chiar dacă cel ce nu le percepe în întregime este păgubit în impresia sa estetică – în nici un caz întregul nu se naște totuși din ele; satisfacția produsă de un chip regulat nu poate fi obținută prin nici o analiză din valorile plăcute ale senzațiilor particulare de lumină; bucuria pentru ritm nu poate fi dedusă din diferitele sunete.

Sentimentele senzoriale legate de culori și sunete sînt puternic afectate de diferențele de personalitate; cei iscusiți și cei slabi în materie de culori, cei cu auz fin ori cu auzul greu se deosebesc în mod firesc și în sensibilitatea estetică. Diferitele culori au pentru naturile sensibile o caracteristică aparte, și anume nu doar sub forma de calde și reci, dar și ca pline ori subțiate, grațioase ori îndrăznețe; chiar asociațiile de două sau mai multe culori, care apar în modul cel mai liber cu ocazia variațiilor optice în corpul culorii, pot avea un rezultat foarte caracteristic. Culorile s-au eliberat, într-o proporție asemănătoare, de suportul lor real, așa cum s-a desprins, în evoluția gîndirii umane, legitatea anumitor fenomene – de exemplu, aceea a mișcării constelațiilor. În mod nemijlocit, culorile produc o dispoziție, întocmai ca niște ritmuri ireale, creșterea și descreșterea ori ciocnirea lor aspră servesc exprimării psihicului. Dacă sînt sprijinite, în valorificarea artistică, pe realitate, lucrul acesta se poate petrece de asemenea într-o formă liberă, fie că se împrumută alte culori formelor realității, fie că sînt intercalate mai multe asociaţii – de exemplu, pentru roșu: sînge – foc – revoluție. Pentru sunete, este și mai greu de hotărît dacă însușirile lor estetice aparțin senzațiilor sau își au originea în reprezentările însoțitoare. Cele mai multe par să fie simțite în completare, pentru că, altminteri, cu greu ar mai putea fi înțeleasă varietatea judecăților, așa cum se prezintă ea nu numai la diverse popoare și epoci, ci chiar printre noi, la cei mai în vîrstă

şi la cei mai tineri. Faptul că septimele au ceva strident şi iritant este, poate, o experienţă generală – dar se depăşeşte ceea ce e conform cu sensibilul, cînd sînt respinse din această cauză. O cvintă goală poate fi resimţită ca înăbuşită, dar şi ca blîndă ş.a.m.d. Sunetul izolat are o valoare absolută de trăire cel mult în nuanţa sa, dar niciodată ca înălţime, ca intensitate sau durată.

Merită încă o discuţie specială o problemă aflată în legătură cu sentimentele senzoriale şi care a fost atinsă adineauri, în treacăt. Problema este anume în ce măsură pot fi provocate reprezentări clare ale diferitelor simţuri prin cuvinte şi mai cu seamă prin descrieri poetice. Dacă ne gîndim cu cîtă voluptate se dedă descrierii mirosurilor Zola, ori cum povesteşte Hauff că săracul amator de mîncăruri gustoase îşi aromatizează prînzul citind descrierile de ospeţe ale lui Clauren, am putea presupune că, în acest fel, se nasc reprezentări senzoriale ale mirosului şi gustului. La un examen mai atent, observăm totuşi, în parte, doar atitudini musculare ale gurii şi nasului, în parte, imagini exprimate prin cuvinte ce se învîrt prin conştiinţă în toate sensurile. Pentru propria lui experienţă, îi ofer cititorului descrierea din *Niels Lyhne* a lui Jacobsen, a părţii din faţă a casei de la o moşie şi care ar trebui – dacă există vreuna, în genere, care s-o poată face – să ne îndemne la reprezentări olfactive: „În colţul întunecat, se afla uşa din spate ce da în prăvălie, care, împreună cu odaia ţărănească, cu biroul şi odaia de serviciu, alcătuiau o lume aparte; un miros amestecat de mahorcă, de duşumele mucegăite, de coloniale, de peşti uscaţi, amărui, şi de sumane ude, îngreuia aici aerul într-atît încît aproape îi simţeai gustul. Cînd treceai însă prin birou, cu fumul său gros şi pătrunzător de ceară roşie, şi ajungeai în coridorul ce forma graniţa dintre magazin şi familie, erai pregătit de parfumul de galanterie nouă de damă ce domnea acolo, pentru atmosfera florală, dulce, a camerelor. Nu era nici parfumul unui buchet, nici al unei flori reale, era atmosfera mistică, evocatoare de amintiri ce stăruie în orice cămin şi despre care nimeni nu poate spune hotărît de unde vine. Orice locuinţă o are pe a sa; aduce aminte de o mie de lucruri, de mirosul unor mănuşi vechi, de acela al unor cărţi de joc noi sau al unor piane deschise, dar de fiecare dată e altfel; atmosfera aceasta poate fi acoperită de mirodenii, parfum şi ţigări, dar nu poate fi ucisă; revine mereu, întorcîndu-se întocmai aşa cum era. Aici domnea sub forma unor flori, nu micşunele sau roze, şi nici vreo floare care există, ci aşa cum ne închipuim parfumul unor lujeri de crini fantastici, de o culoare stinsă de safir, ce şerpuiesc de-a lungul vaselor vechi de porţelan". Încă din prima parte a acestei descrieri atît de insistente, fantezia senzorială nu mai funcţionează. Ea lucrează mai bine pe teren acustic. Scîrţîitul, şuieratul, vîjîitul, bocăniturile pot apărea fantomatic în urechea internă; sunetele sînt actualizate intuitiv după înălţime, intensitate şi nuanţă, cel puţin de către unii oameni, pe baza cuvintelor.

În ce priveşte văzul, trebuie să distingem descrierea obiectelor statice şi a proceselor temporale. Despre lucrurile gîndite ca neschimbătoare (peisaje, inte-

rioare, înfățișarea unui om) nu căpătăm aproape niciodată, după o singură ascultare a textului, o imagine clară și cuprinzătoare. Chiar și în cazul lucrurilor simple, rareori se nasc – involuntar – imagini optice suficiente. Pentru o reprezentare limpede, cu toate particularitățile, aceea ce e descris, trebuie să facem eforturi și ne ajungem scopul cîteodată, în măsura în care, în genere, reprezentările fantaziei pot fi numite clare. Dimpotrivă, de multe ori, apar imagini imprecise, lacunare și care dispar repede; deseori, reprezentările provocate de diferite combinări de cuvinte sînt surprinzător de limpezi. Cum citeam de curînd: „Afară, se întindea, în fața ochilor noștri, un cîmp minunat de zăpadă. Totul era alb, orbitor, măreț și sublim" – imaginea culorii a fost deodată atît de forte, sprijinită desigur de excitația optică a paginii de carte, încît parcă orbit, mi-am îndepărtat ceva mai mult capul de hîrtia albă. În *Effi Briest*, Fontane spune despre girafe că arată ca niște nobile domnișoare bătrîne. Cred că nu se remarcă siguranța și humorul acestei expresii, decît dacă ne apare o imagine vizuală fugară a girafei cu gîtul ei lung, întins cu distincție și privirea indiferentă a ochilor stupizi. Există totuși multe descrieri aparent intuitive, care se împotrivesc în realitate concretizării. Cînd citesc în Jean Paul: „Căpitanul de cavalerie a cărui figură era o placă acum corodată de durere" – cu siguranță că nu-mi voi reprezenta nici un soi de placă astfel corodată. Mai degrabă îmi spun în mintea mea: durerea este săpată adînc pentru totdeauna pe suprafața chipului, ca și cînd ar fi făcută cu un lichid coroziv pe o placă tare ca fierul. Spun deci perifrastic cu cuvintele mele și savurez pregnanța expresiei lui Jean Paul. Acest proces se desfășoară, în general, în domeniul lingvistic. Nu trec din imagini în imagini, ci din vorbe în vorbe, și cu acest prilej sînt mișcat sentimental. De aceea, poeții folosesc cu succes pentru exprimarea unor stări sufletești și fraze care nu pot avea deloc o valoare intuitivă.

Ceva similar se petrece cînd intuitivitatea este suspendată în favoarea unei înțelegeri generale și totuși nu li se răpește cuvintelor semnificația lor estetică. Jean Paul ne oferă din nou cele mai bune exemple pentru modul în care un sîmbure concret este înconjurat de tot felul de învelișuri abstracte, ori chiar îmbibat cu diverse considerații. Descrierile sale încep cu generalități și se încheie în același chip, așa cum este aceea din secțiunea a șasea din *Die unsichtbare Loge* [*Loja invizibilă*], unde despre frumusețea lui Gaston ni se spune la urmă: „Tot ce e frumos este însă liniștit; din această cauză, cele mai frumoase popoare sînt cele mai liniștite, de aceea, o muncă îndîrjită sluțește copiii și popoarele sărace". Dar chiar și în desfășurarea lor, descrierile alunecă ușor în meditativ; acest caz îl ilustrează, în același loc, întorsătura de frază: „Ochiul său era cerul deschis, așa cum îl întîlniți la o mie de ochi în vîrstă de cinci ani, și numai la zece, de cincizeci de ani...". Celui care citește receptiv aceste cîteva cuvinte îi crește inima, ca și cînd o melodie pe o singură voce s-ar extinde brusc într-o armonie, ca și cînd individualul ar fi mîntuit și pus la locul său.

Dar cu greu s-ar putea spune că același cititor a beneficiat de o intuiție suficientă.

Ajungem acum la al doilea punct, la descrierea unui e v e n i m e n t vizibil. E o teorie veche că zugrăvirea unei succesiuni corespunde mai bine desfăşurării proceselor conştiinţei decît zugrăvirea unui ansamblu. Motivul nu se află în natura activității de vorbire, scriere și citire, ci în caracterul de proces al conştiinţei în general şi în obligația – în cazul apercepției unor structuri mai mari – de a împinge o parte după alta spre punctul de fugă, întrucît întregul nu poate fi perceput dintr-odată. Dacă particularitatea poeziei trebuie aflată însă în lingvistic, ceea ce va trebui demonstrat mai tîrziu – atunci particularitatea conştiinţei în ansamblu, care e desfăşurarea temporală a tuturor proceselor psihice, nu poate fi considerată ca decisivă. Plimbîndu-mi privirea peste amănuntele unui tablou mai mare, prefac ceea ce este concomitent în nonconcomitent, întocmai ca atunci cînd îl descriu prin cuvinte. Să ne întoarcem totuși la obiect. În descrierea poetică a unor întîmplări, imaginile vizuale apar de obicei mai rar decît în descrierea a ceea ce e static. Imboldul de a urmări repede faptele pare să fie prea puternic, ca să mai poată fi procurate multe intuiții senzoriale. Lucrul devine deosebit de clar, atunci cînd poetul sau personajul său ne vorbesc într-o stare de agitație. Tocmai în pasajele captivante, în momentele de maximă tensiune, devorăm cuvintele, fără să ne mai lăsăm timp pentru reprezentări vizuale. Cu toate acestea, reacția stării generale psihice și corporale este atît de puternică, de parcă am vedea totul cu mare precizie. O, spunem noi, ce risipă de vorbe – și continuăm să citim pe deasupra și avem impresia justă și starea sufletească adecvată. Este întocmai ca și cu muzica. În partitură se află toate lucrurile cu putință – noi însă extragem cu auzul aproximativ un singur efect și ne lăsăm impresionați, în genere, de acesta.

Cele mai multe persoane declară că descrierea unor acțiuni vizibile ar conduce mai degrabă la senzații și reprezentări de mișcare, decît la imagini vizuale. Ambele, o mișcare reală, chiar dacă e lipsită de importanță, precum și simpla ei reprezentare pot sau să imite acțiunea descrisă sau să corespundă efectului retroactiv al acesteia asupra eului. Cînd citim o descriere impresionantă a unor valuri ce se năpustesc cu putere – fie că participăm și noi la mișcare (în fapt sau reproducînd), fie că sărim îndărăt, ca și cînd valurile s-ar năpusti asupra noastră. În nici una din aceste patru împrejurări, nu e nevoie să apară vreo imagine vizuală. Cîmpul de acțiune al atitudinilor și al acomodărilor se întinde și dincolo de aceasta, după cum s-a arătat mai înainte. Nu putem totuși afirma că o satisfacție artistică deplină se realizează numai prin factorul intermediar al senzațiilor de mișcare. Cînd citesc despre mișcările expresive ale unui sentiment, nu este necesar să se producă în mine nici un fel de mișcare imitativă, nici măcar sub forma celui mai ușor început. Știu dintr-o experiență multiplă ce anume reprezintă sufletește procesul muscular descris și mă transpun de aceea cu suficientă vioiciune în starea psihică respectivă. Știința gene-

rală, referitoare la aceste lucruri, realizează legătura dintre cuvinte și situația sufletească avută în vedere, fără un asemenea factor intermediar. Așadar, nu este o lege implacabilă ca o acțiune descrisă de poet să conteze pe cooperarea simțului nostru muscular.

## 3. Sentimentele formale

Am cunoscut mai înainte mai multe proprietăți ale obiectelor estetice. Unele constau în relațiile de armonie, de proporție și de ritm, altele în cuantumul absolut al mărimii spațiale și temporale, precum și al gradului. Dacă ne este permis să subordonăm ansamblul acestor fenomene denumirii de „formă", atunci sentimentele provocate de ele trebuie numite sentimente formale. În tot cazul, noi înțelegem prin sentimente formale asemenea sentimente și pe lîngă asta și legăturile dintre ele, în măsura în care pot fi gîndite ca libere de influențe ale conținutului.

Stările de fapt au fost cercetate exact pe sentimentele de armonie. Pentru noi, principala chestiune este acum doar următoarea: dacă sentimentele de armonie se formează din îmbinarea sentimentelor senzoriale particulare – sau independent de ele. Deoarece percepția unei culori murdare este de obicei neplăcută, iar cea a unei culori strălucitoare plăcută, s-ar putea ca din concomitența ambelor sentimente să se dezvolte un al treilea, și anume acela al contradicției. Sau sentimentul de armonie s-ar naște prin faptul că s-au reunit valorile plăcute a două culori strălucitoare. Reiese limpede, din acest exemplu, că lucrurile nu se pot petrece atfel. Pentru că nu oricare două culori trezesc prin alăturarea lor spațială sentimentul de armonie, oricît ar fi de saturate și strălucite – ci numai anumite culori. Sentimentul de armonie este atașat deci de o relație, să zicem de o înrudire a unor culori particulare, care este percepută odată cu ele, dar care este în mod clar distinctă de ele. Și numai fiindcă lucrurile stau așa, avem dreptul să detașăm teoretic sentimentele de armonie de sentimentele senzoriale; în caz contrar, ele ar fi niște sentimente senzoriale complicate. Același lucru este valabil despre relații în cazul sunetelor. E vorba de o problemă foarte generală și pe care am atins-o de mai multe ori.

Sunetele dintr-o melodie, liniile dintr-o figură, pe scurt, componentele obiectului estetic, în măsura în care acesta e numai formă, se găsesc în anumite raporturi între ele: sunetul pe care tocmai l-am auzit este mai înalt decît cel care l-a precedat și mai jos decît cel care îi urmează, segmentul superior al unei verticale este egal cu cel inferior (nu în cazul măsurii, ci pentru impresie) și așa mai departe. Raportul față de conținuturile însoțitoare este dat deja în reprezentările individuale înseși sau e nevoie de o judecată comparativă pentru a pune stăpînire pe el? Mi se pare că experiența şi nevoia ştiinţifică ne împing în egală măsură spre cea de a doua interpretare. Într-un sunet la[1] pe care îl auzim, se află multe date, nu însă faptul că el este mai înalt decît la bemol[1]. Nimeni nu poate o b s e r v a în cazul culorii verzi că nu e roșie (cum e culoarea

vecină), ci ea este şi rămîne exclusiv verde, iar diferenţa este stabilită interior, printr-un proces de gîndire. Egalitatea sau inegalitatea de mărimi şi intensităţi se dezvăluie doar unui act de comparare. Relaţiile se întemeiază pe conţinuturi absolute ca nişte realităţi de alt ordin, ce pot fi distinse de ele. Acte de percepţie şi de comparaţie, adesea de o calitate foarte fină şi elastică, se strecoară prin toate părţile impresiei estetice; deseori, acele acte sînt trăite – deseori, desigur, doar deduse. În orice caz, asemenea procese intelectuale sînt indispensabile pentru sentimentele formale.

În cazul sentimentelor de proporţie, se ia în consideraţie mai ales faptul că jumătăţile unei forme spaţiale pot fi resimţite ca simetrice, în ciuda realizării lor foarte diferite. Problema a fost transpusă în limbajul experimentului psihologic şi s-au pus următoarele întrebări: dacă la o depărtare oarecare de centrul unui pătrat se află, de o parte, o linie de o anumită lungime – în ce loc trebuie plasată o linie de două ori mai lungă, de cealaltă parte, pentru ca aşezarea ei să devină plăcută? Dacă în stînga este *o* linie, unde se plasează în dreapta două sau mai multe linii? Cum se distribuie cel mai bine nişte linii care au orientări diferite? Cum se distribuie nişte culori după strălucirea lor, fără să se ţină cont deloc de coincidenţa lor ca ton? – Întrebările se pot înmulţi la infinit. Pentru a le da răspuns, ceea ce ne interesează este ce anume se pretinde de la obiectul estetic. Dacă vrem ca el să provoace mişcări oculare agreabile, atunci judecăm altfel lucrurile decît dacă dorim o putere de atracţie durabilă. Să subliniem, în consecinţă, în mod expres: pentru moment, ne interesează numai latura psihologică a izodinamiei descrise anterior; presupunem adică faptul că jumătatea din dreapta a unui tablou şi cea din stînga sînt resimţite ca echivalente, fără să ţinem seama de lipsa egalităţii şi ne întrebăm care este explicaţia. (Nu ne priveşte aici că tabloul ar rămîne frumos chiar şi fără această echivalenţă sensibilă a celor două jumătăţi.) Teoria cea mai amănunţită pe care o posedăm se bizuie pe mişcările oculare necesare pentru contemplare, a căror intensitate trebuie s-o raportăm involuntar la linii şi suprafeţe, ca pondere a acestora. Iată un exemplu. În apropierea centrului asupra căruia ne este fixat ochiul, vedem o linie lungă – facem deci o mişcare oculară destul de mare. Prin aceasta, linia în cauză egalează o alta mult mai îndepărtată, dar mică, fiindcă pentru a o ajunge pe aceasta din urmă cu privirea, se cere o mişcare oculară la fel de mare – şi nu este comparată în acest caz direcţia ei, ci numai intensitatea mişcărilor oculare. Aranjamentul este prin urmare plăcut, pentru că de ambele părţi sînt provocate aceleaşi stimulente de mişcare.

Astfel, în genere, toate conţinuturile trebuie să-şi păstreze echilibrul, deoarece şi alte senzaţii de tensiune trebuie puse la socoteală, mai ales cele corelate cu atenţia. Cu cît o culoare este mai îndepărtată de centru, cu atît trebuie să fie mai vie, pentru a reţine atenţia şi a opune astfel ceva echivalent formelor şi culorilor celeilalte părţi spaţiale. Chiar participarea reală pe care o provoacă o acţiune reprezentată poate compensa culoarea, căci fiecare alcătuire

a conținutului ce stîrnește atenția își are suportul fiziologic în procesele simțului muscular. Trebuie să ne închipuim suprafața tabloului ca fiind asemănătoare cu aceea a unei ținte, pe care fiecare pată are o valoare numerică, dar nu numai corespunzător depărtării de centru, ci și felului în care este completată. Această reprezentare se potrivește perfect cu o teorie pe care va trebui s-o dezvoltăm mai tîrziu și conform căreia desfătarea procurată de un tablou este legată de un model formal frumos, care îi stă la bază. Păcat numai că nu există prescripții sigure cu privire la modul de calcul. Putem atribui o valoare mai mare atît părților din mijloc, cît și celor de la marginea suprafeței. Pentru că dacă așteptăm de la un tablou să se întindă aparent de la un focar spre infinit, atunci artistul va trebui să concentreze în mijloc toate liniile puternice și culorile vii, precum și tot ce este realmente important, iar spre margini să dispună culori tot mai slabe și forme din ce în ce mai neînsemnate. Dacă cerem, dimpotrivă, ca privirea să fie atrasă cu intensitate egală de fiecare punct al suprafeței, atunci culoarea vie și forma importantă trebuie să se plaseze, ca stimulente ale acestei plimbări a privirii, tocmai în părțile dinspre marginea suprafeței strict limitate. De fapt, în capodoperele picturale, există exemple și pentru un procedeu și pentru celălalt; pentru a decide în această chestiune, în măsura în care o decizie este în general posibilă, sînt deci necesare și alte puncte de vedere decît cele care ne stau aici la îndemînă.

Ar trebui distins, în tot cazul, între ușurința mișcărilor oculare și echilibrul compoziției. O ordonare spațială (existentă întîmplător sau stabilită artistic), în care ochiul se orientează ușor și sigur, ține de valoarea estetică. Dar această operație de orientare a ochiului nu coincide perfect cu comoditatea mai mare sau mai mică a mișcărilor oculare. Altminteri, ar trebui ca orice verticală să fie mai urîtă decît oricare orizontală; trăsătura mișcării de la stînga la dreapta, cu care ne-am deprins în scris, ar trebui să fie mai plăcută atunci decît direcția opusă; o linie șerpuită în unghiuri drepte ar trebui să rămînă considerabil în urma unei linii vălurite, ca valoare estetică. Toate acestea nu reprezintă situația reală și se pare că Lotze are dreptate cînd afirmă că noi am micșora dinainte osteneala mișcărilor oculare. Un al motiv, valorificat de altminteri, stă în faptul că numai rareori contemplatorul urmărește cu privirea liniile punct cu punct. S-ar cuveni așadar, cel mult, ca predispoziția pentru asemenea mișcări oculare exploratoare să fie luată în calculul estetic elementar şi aceasta ar deplasa problema din domeniul fiziologic în cel psihologic. Nu mai este vorba atunci de mișcări oculare îndeplinite, ci de orientări ale atenției sau, exprimîndu-ne mai general, ale activității perceptive. Și tocmai despre aceasta este vorba, desigur, la urma urmelor.

Mergem mai departe. S-a spus deja despre simetrie că, datorită iluziei optice inevitabile, în cazul liniilor verticale, ea nu constituie o împărțire care să placă. Adăugăm acum, în completare, că chiar și într-un raport matematic inexact, dar care ne apare ca raportul 1:1, nu survine o impresie puternică. Sînt

preferate, mai curînd, raportul 1:2 și împărțirea potrivit secțiunii de aur. Ne convingem de acest lucru după cele patru linii din figura 9, dintre care *a* e împărțită în două jumătăți, după mijlocul matematic, *b* după măsura din ochi, pe cînd *c* prezintă raportul secțiunii de aur, iar *d* pe acela de 1:2.

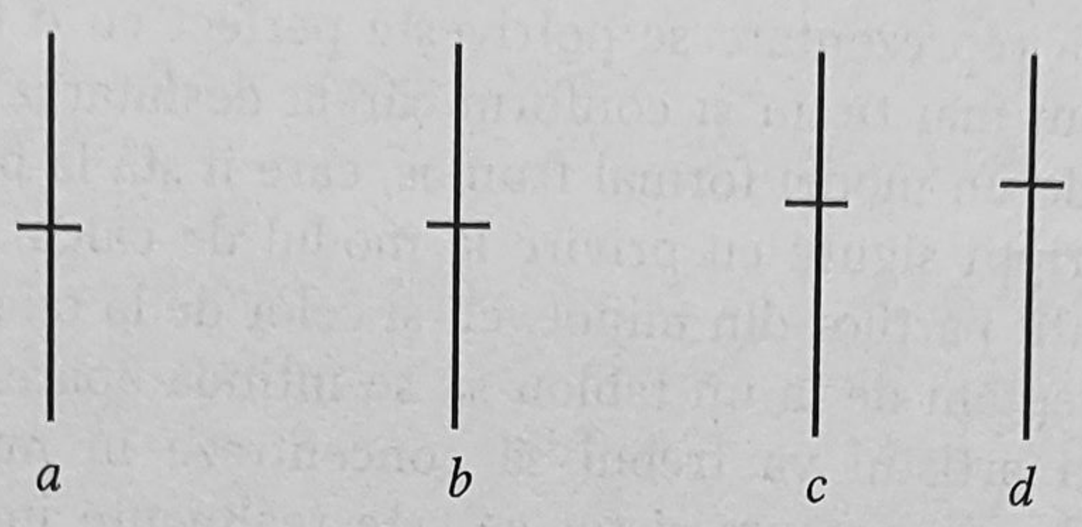



*Figura 9*

Pentru ce nu ne face plăcere aici înjumătățirea subiectiv exactă? Ea este anostă, în cazul liniilor simple, iar la obiectele estetice mai bogate este de-a dreptul urîtă. După expunerile precedente, putem presupune explicația în faptul că părțile orientate vertical nu capătă niciodată caracterul de e c h i l i b r u; influența experienței că numai forțele ce acționează a l ă t u r i unele de altele se găsesc în echilibru se trădează în aprecierea estetică a ceea ce este suprapus. Pentru ce plac celelalte proporții? Nu prin echilibru, ci printr-o împărțire care separă clar ambele părți și determină caracterul fundamental al structurii prin partea cea mai mare. Analizele lui Lipps apropie de noi concepția că, dacă într-un dreptunghi construit după secțiunea de aur laturile orizontale formează partea mai mare – adică „majora" – se naște impresia unei forme de repaus, în care celelalte laturi apar, totuși, ca niște „contrapărți" cu o anumită autonomie. Dacă le micșorăm, apare o subțirime care este neplăcută multor observatori, după cît se pare, dar care pentru mine personal nu e lipsită de atracție formală. Dreptunghiul a cărui majoră este verticala se înalță sau se întinde; atît doar că nu stă în picioare la fel de inconsistent și de abandonat ca o dublă linie subțire (care, de altfel, are și ea valoarea sa estetică), ci cîștigă, prin forța evidentă a laturii late, o anumită plinătate sau corporalitate.

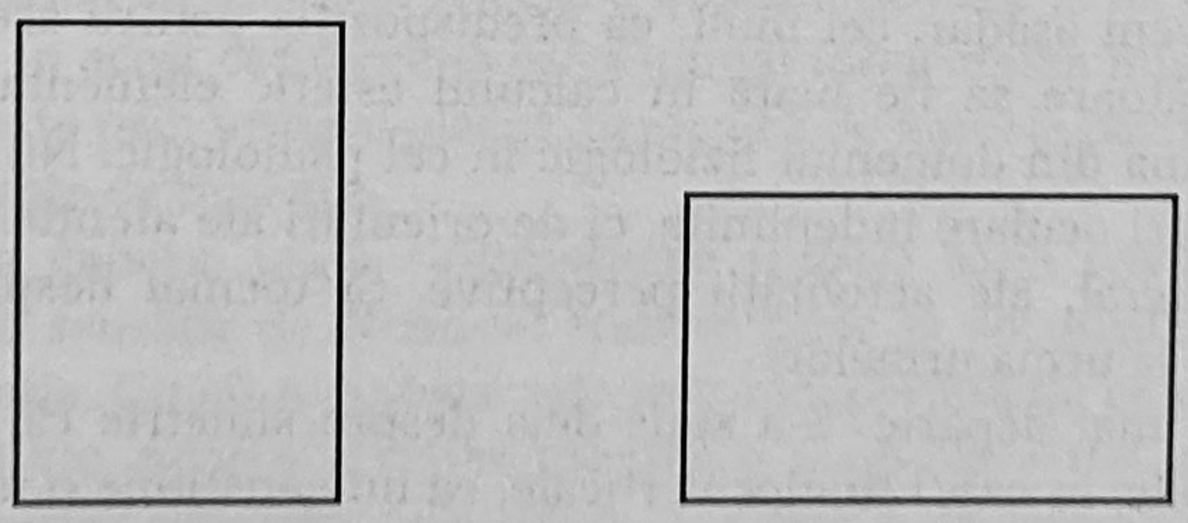


*Figura 10*

După toate acestea, ştiinţa va trebui să fie foarte prudentă în constatările sale teoretice. Într-adevăr, nu trebuie spus mai mult decît ceea ce s-a spus: dacă dreptunghiurile trebuie să se conformeze dublei cerinţe estetice de a avea un anumit tip şi o anumită varietate, ele nu pot decît să se apropie de secţiunea de aur.

Pe de altă parte, aceasta înseamnă că nu relaţia matematică, ci o lege estetică mai generală determină forma figurii. Întrucît însă, cum s-a arătat mai înainte, suma celor două laturi diferite ale dreptunghiului nu este dată conştiinţei la fel de nemijlocit ca fiecare dintre ele, impresia formală de ansamblu se apropie de aceea a figurilor pe care le numim combinate.

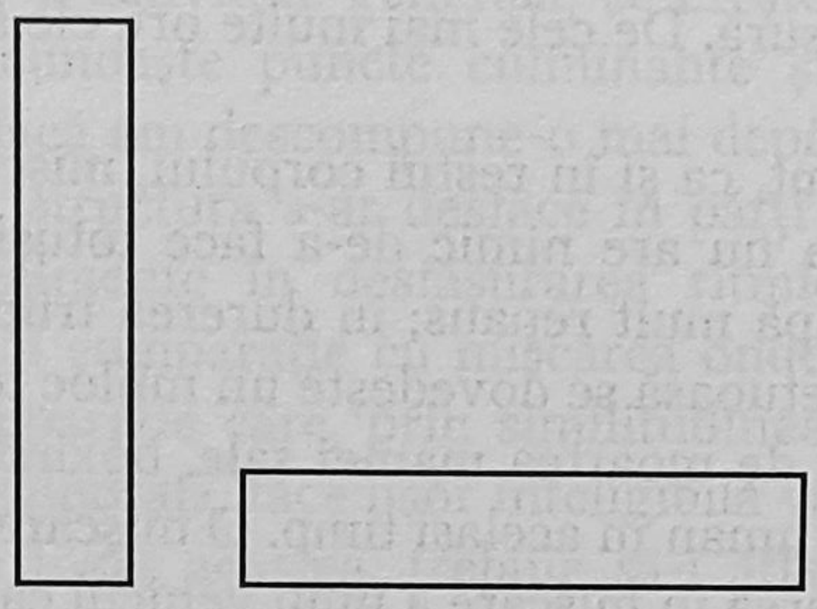


*Figura 11*

Exemplul cel mai simplu şi mai cunoscut pentru influenţa exercitată de combinaţie este acela al reunirii unui cerc cu un pătrat. Dacă cercul se află în pătrat, figura place mai mult decît dacă pătratul este înscris în cerc. Pătratul înscris are un anumit efect, rigid, din pricina liniilor insistent reliefate şi a faptului că cercul circumscris este resimţit ca fiind prea puţin consistent; în celălalt caz, din contra, unghiurile severe ale pătratului sînt oarecum tocite prin percepţie. Fiecare din cele două părţi are influenţă, în toate împrejurările, asupra celeilalte, producînd prin ordonarea spaţială diferită un sentiment estetic specific. Acest lucru e valabil şi pentru combinaţiile alăturate dintre cerc şi triunghi.

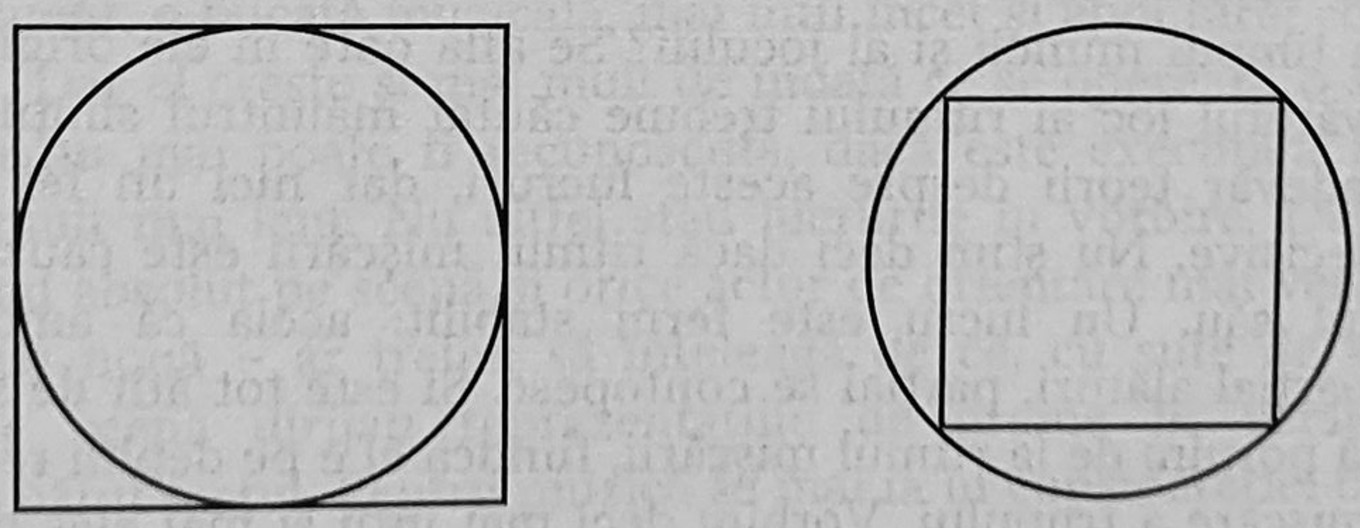


*Figura 12*

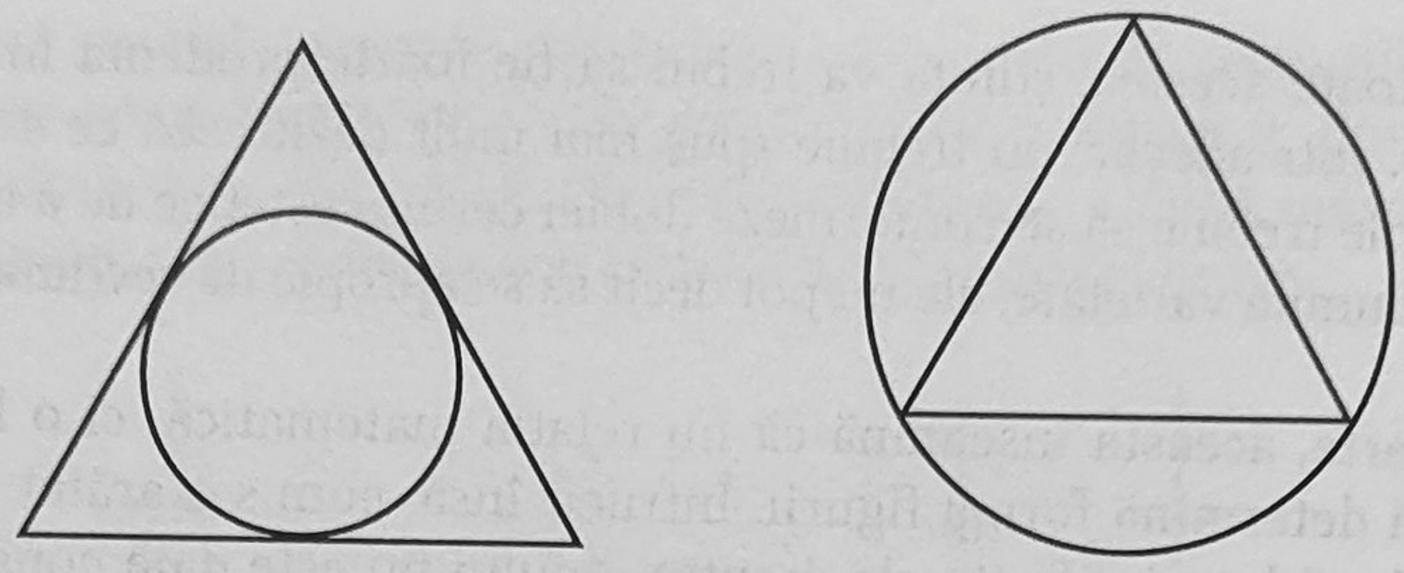


*Figura 13*

De aici înainte, trebuie să facem cunoștință cu sentimentele formale provocate de ritm și măsură. De cele mai multe ori, ele sînt puse în corelație cu plăcerea pentru mișcare.

În organele de simț, ca și în restul corpului, mișcările pot căpăta lesne o valoare plăcută; aceasta nu are nimic de-a face totuși cu cea estetică. Orice mișcare este plăcută după mult repaus; în durerea trupească și în cea psihică, mișcarea corporală impetuoasă se dovedește un mijloc folositor: Byron își anestezia durerea pricinuită de moartea mamei sale, boxînd – gest veritabil englezesc și totuși realmente uman în același timp. O mișcare ce duce repede și sigur la țintă, ba chiar și punerea în mișcare a unui vehicul care pornește vijelios este viu savurată. Ne bucurăm de asemenea mișcări ca și de visele în care practicăm arta zborului, pentru că ne simțim eliberați de legea inerției și triumfăm asupra gravității. Toate aceste sentimente nu sînt însă sentimente estetice ale formei. Sentimentul formal se referă exclusiv la mișcarea r i t m i c ă. Există destule mișcări ritmice în afara artei, înainte de toate, în muncă și în vorbire. Ritmul lor este gustat ca o modelare ce coordonează părțile obiectului și ușurează activitatea psihică; el poate fi transformat în ritm artistic. Trebuie oare să vedem într-însul ritmul originar? Nu pun problema acelor mișcări ale corpului animalic ce se îndeplinesc periodic și din care unii au vrut mai demult să deducă ritmul. Căci omul simplu știe atît de puțin despre periodicitate în respirație și puls, încît anevoie ar putea face din aceasta baza creațiilor sale ritmice. Cum stau lucrurile însă cu mișcările ce au loc involuntar în ritm și sînt conștient percepute în timpul muncii și al jocului? Se află oare în ele originea ritmului sonor? Adevăratul loc al ritmului trebuie căutat înăuntrul simțului mișcării? Există într-adevăr teorii despre aceste lucruri, dar nici un fel de cercetări realmente decisive. Nu știm deci dacă ritmul mișcării este cauza, iar ritmul sonor efectul său. Un lucru este ferm stabilit: acela că ambele serii se desfășoară parțial alături, parțial se contopesc. Și este tot atît de sigur că ar fi inoportun să pornim de la ritmul mișcării, fiindcă el e pe deplin resimțit numai în propria mișcare a trupului. Vorbim deci mai întîi și mai ales despre ritmul sonor.

S-a pus întrebarea dacă acest ritm este perceput în modul cel mai clar în formele elementare ale experimentului psihologic sau în structurile create de

artă. Aparent, ar trebui să piardă din energie de îndată ce i se adaugă noi momente, ca, de pildă, în muzică, armonia concomitentă și cea succesivă. Într-adevăr, tocmai în formele muzicale și în cele poetice, gustăm ritmul în modul cel mai sigur și mai îndelung, pentru că în fața unei serii de simple impresii sonore, atenția și receptarea încetează foarte curînd să mai funcționeze. Să ne examinăm, așadar, în cazul audierii de muzică și poezie.

S-a desemnat ca o parte esențială a unei impresii ritmice astfel produse succesiunea temporală dintre tensiune și rezolvare. Afirmația aceasta mi se pare totuși exactă numai în mod condiționat. De regulă, accentul proxim nu este așteptat cu întreaga conștiință și nu este simțit ca o rezolvare a tensiunii – ci se resimte în el doar o activitate generală, ce crește și scade în intensitate. Activitatea interioară cunoaște puncte culminante și puncte de intensitate minimă, asta este tot; dacă am descompune-o mai departe în două evenimente de gen cu totul diferit, structura s-ar desface în părți incoerente. Înălțarea și coborîrea ce există realmente în desfășurarea ritmică au condus apoi, în estetica psihologică, la o comparație cu mișcarea ondulatorie din succesiunea multor afecte, la o comparație care, prin similitudinea formală dintre ritm și afect, în desfășurarea temporală, face ușor inteligibilă valoarea emotivă estetică a formelor ritmice. Cu toate acestea, trebuie să-i aflăm și niște cusururi; în primul rînd, fiindcă ritmul poate fi gustat fără vreo emoție sufletească mai puternică – în al doilea rînd, fiindcă ordinea strictă a acestei succesiuni este greu compatibilă cu noțiunea de afect.

Atingem o altă problemă, de asemenea litigioasă, odată cu întrebarea privind valoarea impresionantă pe care o poate avea viteza formei ritmice. Oricine știe că există o înclinație firească de a grăbi tempoul la interpretarea operelor muzicale și poetice. Atît oamenii primitivi, cît și cei cultivați obișnuiesc să treacă, în timpul dansului, la o viteză din ce în ce mai mare. Muzica satisface această necesitate de viteză crescîndă prin aceea că, la încheierea unor structuri cu mai multe fraze, așază aproape totdeauna o frază rapidă. Asemenea schimbări de tempo influențează extrem de puternic caracterul estetic, mai mult decît orice schimbare în intensitatea sunetelor. Să se execute, de exemplu, la un instrument, o bucată muzicală, mai întîi încet și apoi tare; contrastul este considerabil. Dar el crește și mai mult de îndată ce se operează o schimbare de ritm: bucata nu mai poate fi recunoscută, dacă este executată fie mult mai repede, fie mult mai lent. Nu altfel stau lucrurile în vorbire. Debitul vorbirii decide în mod absolut pe scenă și orice actor de orientare mai veche – precum și de cea mai nouă – ar trebui să înțeleagă de ce, cu sute de ani în urmă, directorii de scenă dirijau reprezentațiile de drame în versuri, folosind vergeaua de bătut tactul. Pentru muzică se mai ia în considerație, firește, încă o legătură între tempo și intensitatea sunetului. Teoreticieni renumiți sînt de părere „că creșterii intensității sunetului, evoluției pozitive a dinamicii, li se asociază scurtarea progresivă a valorilor și accelerarea; culminării dinamicii i

se asociază o oprire bruscă, iar regresului dinamicii o revenire a valorilor de la dilatare la importanţa lor normală”[1]. Trebuie să arătăm totuşi, în mod categoric, că această desfăşurare monotonă este destul de des întreruptă, atît de compozitorul care prescrie, cît şi de artistul care execută.

Revenim acum, din nou, la ritmul propriu-zis. Forţa de legătură a ritmului, despre care a fost vorba mai sus, face din el un mijloc prin care un număr de impresii sînt concentrate într-o unitate şi succesiunea în timp este percepută corect, fără ca fiecărei bătăi de tact să-i fie atribuită totuşi aceeaşi semnificaţie, adică să-i fie acordată aceeaşi atenţie. Fără îndoială, pentru simţul ritmic este foarte importantă împrejurarea că ordinea este percepută cu siguranţă, în ciuda inegalei distribuţii a atenţiei; sunetele sau silabele neaccentuate nu ne pretind nici un efort, şi totuşi conexiunea grupului înlăuntrul său şi cu alte grupuri rămîne perfect vizibilă. În experienţa de zi cu zi, cuprindem desigur laolaltă şi ceea ce în mod obiectiv este complet eterogen şi e reunit doar de unitatea actului de conştiinţă. În cazul structurilor ritmice, nu ne simţim dominaţi de caracterul întîmplător al diverselor evenimente, deoarece desfăşurarea corespunde aşteptărilor noastre firești.

Despre sentimentele specifice, legate de cuantumul absolut, cele mai multe lucruri s-au spus deja în capitolul despre obiectul estetic. Consumul de spaţiu, extensiunea temporală şi gradul de intensitate primesc ca răspuns nişte sentimente particulare, ce se pot dezvolta pînă la urmă în stări estetice durabile. Cu cît dimensiunile sînt mai importante, cu atît mai energic lucrează de obicei activitatea noastră perceptivă, fiindcă ea izbuteşte cu greu să încheie obiectul într-un tot. Oricum, chiar şi lucruri sau procese mărunte, de scurtă durată şi cu intensitate scăzută preocupă într-un anumit fel acea întorsătură psihică ce condiţionează apariţia plăcerii – presupunînd că ele pot conta în general drept izvoare proaspete, spumegînde ale bucuriei estetice. Trebuie să cercetăm însă mai departe, atît cît se poate întreprinde acest lucru aici, într-o formă elementară, ce gen de impresie rezultă din îmbinarea sentimentelor de armonie cu cele de formă. Armonia sunetelor se împleteşte cu ritmul, armonia culorilor cu proporţia. Numim acest proces de îmbinare o complicaţie şi sentimentul ce rezultă din ea un sentiment de complicaţie. Acolo unde se întîlnesc cele două exemplare, componenta calitativă furnizează de obicei varietatea, pe cînd ritmul şi forma – unitatea. În vreme ce sunetele se schimbă, ritmul rămîne acelaşi, iar în multiplicitatea culorilor, tocmai ordonarea spaţială este mijlocul de legătură. Alături de îmbinările cunoscute din muzică şi din pictură, stă îmbinarea dintre ritm şi proporţie, care produce impresia de mişcare frumoasă. Oriunde se succedă poziţii corporale de natură plăcută, într-un mod cu claritate ritmic, ele capătă o puternică valoare estetică, ce se apropie de valoarea ornamentului sau a formelor muzicale mai abstracte.

---

[1] Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* [*Noţiunile de bază ale esteticii muzicale*], 1900, p. 76.

O asemenea horă sau dans place chiar și fără să exprime niște procese sufletești, mai ales afecte. În cele trei complicații pe care le-am amintit, componentele își păstrează, în general, eficacitatea lor autonomă și cîștigă prin reunirea lor prisosul de valență estetică pe care l-am menționat adeseori. Acesta este un rezultat sărăcăcios, dar cel puțin sigur. Bineînțeles, avem mai departe teorii captivante, însă ele sînt valabile numai cu condiția unei anumite psihologii a sentimentelor. Se presupune, de exemplu, că sentimentul s-ar mișca în opoziții, pe trei direcții: ca plăcere – neplăcere, ca emoție – calm și ca tensiune – rezolvare. Nuanțările de plăcere – neplăcere trebuie să se producă prin armonii și dizarmonii sonore, în timp ce din ritm rezultă emoție – calm, iar cuplul tensiune – rezolvare intervine atît prin procese ritmice, cît și prin armonice – în ultimul caz, prin suspendarea disonanțelor. Oricît de ingenioasă este această analiză, ea devine, dacă este dusă pînă la capăt, o schemă stînjenitoare și intră într-o violentă contradicție cu realitățile muzicii. Înainte de toate însă, varietatea sentimentelor care pot fi distinse nu se supune acestui jug tripartit.

Dacă privim în urmă, observăm că acel cîmp magnetic al sentimentelor se întinde pînă departe. În diversele arte, el poate căpăta o forță de care sînt captivați atît artiștii meditativi, cît și esteticienii filosofi. Flaubert scria odată: „*Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande, si un livre indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe?*" (*Lettres à George Sand*, p. 274)[1].

## 4. Sentimentele de conținut

În articolul despre Spinoza, din 1785, Goethe vorbește în treacăt și disprețuitor despre măsurarea proporțiilor corporale. Proporția pur spațială și de proveniență exterioară ar face ca raportul capului față de întregul corp să degenereze într-un simplu raport numeric. O obiecție similară face și Friedrich Theodor Vischer împotriva aplicării secțiunii de aur: capul ar cădea în partea mai mică (în „minoră"), ceea ce este absurd. Amintesc aceste exemple ca să arăt

---

[1] „Mi-aduc aminte că mi-a bătut inima, că am simțit o plăcere violentă contemplînd un perete al Acropolei, un perete gol (cel care e la stînga, cînd urci spre Propilee). Ei bine! Mă întreb dacă o carte, indiferent de ce spune ea, nu poate produce același efect. În precizia îmbinărilor, în raritatea elementelor, în șlefuiala suprafețelor, în armonia întregului, nu se află oare o virtute intrinsecă, un fel de forță divină, ceva etern ca un principiu?" (*Scrisori către George Sand*, p. 274; cf. Flaubert, *Corespondență*, traducere de Liliana Alexandrescu-Pavlovici, București, Univers, 1985, pp. 402-403).

cum se răzvrăteşte sentimentul nostru pentru conţinutul şi sensul structurilor împotriva modului celui mai exact, adică matematic, al considerării formale.

Să examinăm, deocamdată, părţile corpului omenesc. O mînă mică place. Dar nu place ca formă subţire, alungită, ci pentru că pare distinsă, incapabilă de acte violente, desăvîrşită de un spirit familiarizat cu o viaţă superioară. Ea nu apucă nimic grosolan şi nu duce nici un fel de poveri grele. Piciorul agil, cu o conformaţie graţioasă place, fiindcă nu mai e nimic altceva decît un punct de sprijin, potrivit mai degrabă pentru plutire decît pentru tropăit. Urechile mari şi depărtate de cap sînt urîte, pentru că îşi arogă oarecum o semnificaţie ce nu le revine, invitîndu-ne să apucăm capul de toarte ca pe un ulcior. Nasul formează trecerea de la frunte la gură. Dacă apare în relief, insolent şi grosolan, nu numai că iese în afara tuturor trăsăturilor, dar face impresia că pretinde un rang ce nu i se cuvine. Ne plac unele forme la corpul masculin, care sînt urîte la cel feminin, şi invers. Motivul e poate acela că, în concepţia noastră despre natura bărbatului, sînt îngăduite anumite forme colţuroase, aspre, puternic accentuate, care nu coincid cu reprezentarea pe care o avem despre caracterul feminin. Pornind de la asemenea sentimente ale conţinutului, vorbim despre nasul avîntat cu îndrăzneală, despre fruntea mîndră şi ochiul melancolic („oglinda sufletului"), deoarece multe experienţe reale s-au condensat într-o legitate aplicabilă la cazul particular. Această evaluare instinctivă a formelor, comparabilă cu simţul limbii, este întotdeauna axată pe sensul formelor şi este realizată foarte repede şi sigur. De îndată însă ce evaluarea îşi micşorează viteza şi este pătrunsă de o reflecţie conştientă, forma îşi pierde caracterul său de semn natural al unui conţinut sufletesc şi devine – cum spun unii filosofi – simbolică, ori – cum se exprimă alţii – alegorică. Al doilea cuvînt este desigur mai potrivit decît primul. Toate personificările de noţiuni arată ce trebuie să înţelegem prin aceasta; de pildă, personificarea defăimării prin Apelles arată şi mai clar luarea în considerare a unui caz în care, pe lîngă un simbolism natural, se află şi o alegorie artificială. Carrière a analizat odată notele caracteristice pe care Lisip le-a atribuit lui Kairós, întruchipare a momentului prielnic. Statuia are aripi şi este concepută într-o alergare grabnică; capul e complet acoperit cu păr pe frunte, în schimb, la spate, părul este tăiat scurt. Se poate ca privitorii greci să fi avut în minte faptul că norocul ne trece repede pe dinainte şi că trebuie să fie apucat de moţ – şi de aceea să le fi apărut ca un dat anumit, conţinut în opera de artă – cu toate că şi acest lucru este destul de îndoielnic. Cu siguranţă însă că pînă şi cunoscătorii elini au fost nevoiţi să mediteze ce înseamnă briciul şi cîntarul din mîna tînărului. Căci ele nu trebuie să-l caracterizeze ca pe un frizer sau ca pe un băcan, ci să ne amintească de zicala că norocul stă pe muchie de cuţit, iar cîntarul său e rareori în echilibru.

În impresia estetică acţionează deci reprezentări reale şi sentimente de conţinut – şi anume, fie într-o contopire intimă cu forma obiectului, fie într-o legătură mai liberă. Atragem din nou atenţia că, pentru siguranţă, odată cu

această recunoaștere, nu trebuie să renunțăm la sentimentele senzoriale și la cele ale formei. Culoarea unui păr ne farmecă, fără ca să vedem în ea un semn de sănătate și de tinerețe; urechea și nasul sînt bine sau rău conformate, independent de mărimea lor și, în această circumstanță, nu introducem în aspectul lor nici un conținut psihic. Depinde, în parte, de personalitatea privitorului, care punct de vedere precumpănește în receptarea estetică: unii oameni preferă sentimentele formale, cei mai mulți pe cele de conținut; numai că personalitatea nu se revelează atîta timp cît sentimentele sînt legate de anumite calități ale obiectului estetic. Trăirea este obiectivată.

Un dreptunghi cu laturi orizontale relativ lungi „stă culcat". Dacă privim dreptunghiul de alături, altfel așezat, avem impresia că cel care stătea culcat s-ar fi ridicat în picioare. Un unghi larg, cu deschiderea în jos, nu este perceput estetic numai după mărimea sa și lungimea laturilor, ci cele două linii se înghesuie una în alta sau se mențin în echilibru ca doi piloni. Așa cum o linie se naște din mișcare, ea rămîne apoi tot mișcare și desfășurare continuă de forță. Nevoia de extindere, pe care o conține, ajunge totuși curînd la capăt, fie prin transformare în alte trăsături liniare, fie prin contratendința unei limitări. În ambele cazuri și în toate ocaziile în care examinăm linii, suprafețe, spații, nu în mod mecanic, ci dinamic, formele sînt activități volitive. Devenim, fără voie, adepți ai lui Schopenhauer. Ne declarăm chiar și de partea lui Fichte, fiindcă simțim în tot ceea ce are echilibru, pe lîngă activitatea „expansivă", creatoare de efect spațial, o activitate „contractantă", sau care pune stavile. Tot acest joc de forțe rămîne, ca să zicem așa, abstract, el prezintă continuu doar forme diferite de străduință și de împiedicare a voinței – și nu evenimente concrete; asemenea orientări de forță nu au nevoie de contactul cu vreo formă oarecare de animal sau de plantă, întrucît au în ele însele proprietățile esențiale ale vieții.

Activitățile despre care vorbim sînt contopite în structuri, ele nu apar nicidecum ca niște reprezentări alături de acestea. Confirmarea lor nu este, într-adevăr, suficientă, pentru a distinge formele plăcute, sub raport estetic, de cele neplăcute și indiferente, dar reușește să cuprindă un eveniment în cuvinte și să-l îndrepte spre o prezentare științifică. Trebuie să ținem seama de faptul că, pe lîngă senzațiile organelor și mușchilor, pe lîngă activitatea atenției și percepției, mai există ceva, și anume activitatea psihică a denumirilor metaforice. Sentimentele astfel condiționate sînt slabe și de o natură foarte generală. În cazul ritmului, să zicem, ele au marca unei stăruințe aprinse de a înainta sau pe aceea a liniștirii. Numai că ele se pot cufunda mult mai adînc în ceea ce este specific, devenind de pildă sentimentul unui atac mînios-dușmănos sau victorios-îndrăzneț. La fel și în cazul formelor liniare. Dacă ridic o perpendiculară pe o orizontală, această simplă formă matematică primește tonalitatea sentimentală a unei statornicii care nu se clatină; figura inversă a fost folosită încă de vechii egipteni pentru a indica dominația asupra vieții și a morții: dreapta ce are aici tendința să se înalțe este întreruptă dintr-odată, și anume cu o siguranță

calmă, împotriva căreia nu există absolut nici o rezistență[1]. Chiar și în asemenea cazuri de particularizare mai accentuată, sentimentul de conținut nu înseamnă că în conștiință apare, alături de percepția formei ritmice sau liniare, reprezentarea reală a unui atac sălbatic de cavalerie ori a unei săli de judecată; și aceasta tot atît de puțin pe cît vedem în sinea noastră, atunci cînd privim un dreptunghi care „se ridică în picioare", forma unui bărbat ori a unui cîine făcînd același gest. Există, mai degrabă, doar un imbold identic al procesului de conștiință și înclinarea inteligibilă, prin natura limbii, către cuvintele folosite mai sus. Pot fi impresionat de mediatoarea ridicată pe bază, ca de un arbore stînd în picioare, singuratic, pe o cîmpie întinsă, și anume, în sensul că linia ce se înalță din teren este simțită ca o ființă izolată, care se ridică mîndră în sus. De fiecare dată, intervine același raport între o bază și ceva ridicat pe ea; un aspect al acestui raport începe imediat ce este dat celălalt aspect; nu în sensul că ne aducem aminte de el, ci că îl posedăm odată cu celălalt și în celălalt. Dar pentru că limbii îi place să denumească sau să deslușească totul, pornind de la experiențele eului nostru psiho-fizic, pentru că ea trebuie să umanizeze, în scopul vivificării unui lucru, ea exprimă exteriorul prin interior. Goethe spune că omul nu va înțelege niciodată cît este de antropomorfic. Ar trebui formulat mai exact astfel: cît vorbește de antropomorfic. Nu dăm cea mai exactă descriere științifică a ceea ce trăim, descriind o empatie reală. Linia în cauză nu crește și nici nu se ridică mîndră în sus. Ea este și rămîne o formă liniară. Însă relația dintre ea și orizontala aflată dedesubt corespunde altor raporturi ce ne sînt familiare. Ea ne apropie oarecum, atunci cînd este percepută, tot ceea ce îi seamănă din întreaga noastră comoară de experiențe sau se pierde în reprezentările ce-i sînt înrudite. În lupta pentru existență, pe care o duc și fenomenele de conștiință, fiecare proces caută un ajutor, se întregește și se consolidează prin ceea ce îi seamănă. Și prin nimic nu este asigurat mai cu succes și nici accentuat mai viu un anumit proces psihic, decît printr-un cuvînt care desemnează viața cea mai intimă.

Dacă formele spațiale, privite estetic, ar năzui realmente spre anumite țeluri, dacă ele s-ar depozita, s-ar înălța, s-ar concentra, atunci în loc să ne desfătăm, am fi tachinați de iluzii. Or, așa ceva nu poate fi sensul empatiei și nici opinia teoreticienilor empatiei. Noi nu transformăm nici un lucru aflat în stare de repaus într-o mișcare și nu facem din nici o mișcare mecanică un eveniment care ar avea vreun scop. Cu toate acestea, există în întregul atitudinii estetice o trăsătură care dă acelui fel de descriere un suport. Mă refer la ceea ce ține în general de sentiment și la relația sentimentului cu un obiect (cf.

---

[1] Nu mă pot convinge că Paul Klopfer are dreptate cînd afirmă (în „Zeitschrift für Ästhetik", XIII, pp. 135-149) că, în spaţiu, calmul ar căpăta expresie prin verticală, iar mişcările, prin orizontală, deşi nu se poate tăgădui că privirea noastră rătăceşte cu plăcere de-a lungul orizontalelor, în profunzime. „Rătăcirea" – care, în orice caz, nu poate lipsi nicăieri – nu face încă din linie o expresie a mişcării.

pp. 54, 113). Putem citi la Schleiermacher aproximativ cele ce urmează: „Dăruirea de sine și aflarea concomitentă de sine este esența evlaviei, în care cel ce se dăruiește întregului are, în același timp, plăcerea acestei dăruiri. De aceea, religia nu este nici o știință, nici o activitate, ci o simțire, este sentimentul vieții comune a întregului și a eului". Și actul înțelegerii estetice poate fi numit, în acest sens, serviciu divin și sentimentul cel mai pur; în aceasta se află o bună parte a demnității sale. Adevărul că dăruirea la obiect înseamnă totodată o înălțare a eului este valabil și despre servirea frumuseții și a artei, întocmai ca despre toate străduințele spirituale superioare. Minunea iubirii se împlinește și aici: cine se atașează de ceea ce merită să fie iubit se redobîndește pe sine de două ori. În acest sens, se poate vorbi de empatie în cazul celor mai înalte valori estetice și artistice.

Să ne oprim acum totuși la considerarea unor realități individuale. Ca să se înțeleagă mai bine sensul empatiei, ea a fost comparată cu fenomenele cunoscute ca „semnificație" și „expresie". În privința primei noțiuni, cel puțin în privința unei anumite utilizări a acesteia, sînt suficiente cîteva cuvinte. Desenul în perspectivă al unei case „semnifică" o casă cu mult mai mare și tridimensională, dar nu exprimă clădirea și aceasta nu este insimțită în desen. Deosebirea e limpede. În acel desen, este vorba de redarea vizibilă a unui obiect vizibil; dimpotrivă, în expresie și în empatie, e vorba de contopirea unui vizibil cu ceva invizibil. Raporturile sînt complicate acolo unde ceva de ordin psihic apare în c u v i n t e ; s-a vorbit despre asta și va trebui să se vorbească și mai departe.

Să trecem acum la expresie. Cel mai bun exemplu îl avem în mișcările expresive bine cunoscute de uimire, de mînie, de bucurie ș.a.m.d. Să ni le închipuim desfășurîndu-se în așa fel încît prin ele nici să nu se poată atinge un scop practic, nici să se comunice un lucru anumit. Ca descărcări involuntare ale unei emoții, ele au atît efectul de a o întări, cît și de a o slăbi. Cînd, înnebunit de mînie, îl iau de gît pe inamicul meu sau cînd rup în mii de bucățele o scrisoare, dușmanul trebuie să fie astfel pedepsit, iar cauza impersonală a mîniei nimicită; asemenea mișcări expresive nu ne interesează. Cînd însă, cuprins de o furie nebună, izbesc în jurul meu și sfărîm tot ce-mi stă la îndemînă, cînd urlu puternic fără ca cineva să poată sau să fie obligat să asculte, atunci efectul este cravașat de o asemenea maleabilitate pînă la cea mai înaltă forță, la fel de ușor pe cît poate fi slăbit și nimicit. Ambele situații le înțelegem psihognostic din propria experiență și psihologic prin analiză. Oricum, aceste semne exterioare nu au încă nici o valoare estetică. Ele o capătă abia atunci cînd expresia este căutată și prezentată de dragul ei însăși. Exteriorul nu are voie să rămînă un fenomen secundar, ci trebuie să devină chestiunea principală. Așa cere natura senzorială a esteticului. Trebuie să fie detașabil de procesul interior, așa cum este cuvîntul detașabil de idee; trebuie să ne devină conștient faptul că cele două laturi ale evenimentului aparțin la

două sfere sau serii de ordonare diferite. Un om furios este o unitate absolută și ca atare este, după caz, vrednic de dispreț, înspăimîntător sau comic. Plăcerea estetică este legată de separabilitatea dintre ceea ce vedem și ceea ce știm că se află în spatele a ceea ce se vede. Dacă le confundăm, cădem într-o interpretare greșită, naturalistă, a expresiei estetice: simbolul devine o realitate brută (sau și o confuzie magică).

Să examinăm acum mai de aproape în ce fel ne comportăm la perceperea vie a mișcărilor expresiei, bineînțeles fără să separăm una cîte una subspeciile descoperite de alți esteticieni[1]. Să presupunem că ne însușim o mîhnire exprimată prin mișcări. Procesul propriu-zis este descris, în acest caz, în felul următor: „Văd mimica și trăiesc în perceperea ei o tendință sau un imbold spre un fel anumit de comportare interioară sau de atitudine psihică, și anume aceea pe care oricine o desemnează cu numele de mîhnire". Sau, pus în aceeași lumină, exemplul cunoscut, trivial, dar instructiv, al căscatului molipsitor: „Procesul fizic al căscatului se produce deoarece există în mine conformitatea internă cu situația, dispoziția, atitudinea, modalitatea de comportare, din care apare în mod firesc acest fenomen corporal, mișcarea vizibilă în exterior a căscatului. Această stare internă este făcută să apară în mine prin perceperea optică a căscatului altuia. Eu nu-mi reprezint această stare interioară, ci o trăiesc"[2]. E greu să socotim această afirmație ca exactă. Cea mai atentă autoobservare nu descoperă nici o trăire de plictis ori de oboseală, atunci cînd imităm căscatul cuiva care se află în fața noastră. Căscăm în mod reflex și, în cel mai bun caz, spunem după aceea: grozavă plictiseală, totuși. Reflexul și cuvintele pot fi dovedite, pe cînd stările interioare, trăite – nu. Dacă această situație i-a devenit clară cititorului printr-o verificare personală, el va întîmpina cu îndoială și primul exemplu. Văd niște mimici și gesturi de cea mai adîncă mîhnire. În cazul propriei stări de inconștiență, precum și în cazul propriei obiectivități menținute intenționat, acele forme de expresie sînt doar forme, așa cum ceea ce se află în fața mea, privit în mod visător sau numai ca valoare de vizibilitate, este ceva luminos, în parte galben, în parte verde – vorbesc de lampa mea de birou. La o percepere mai vie și mai naturală totuși, se schițează imitații ale gesturilor în niște năzuințe foarte ușoare, care adeseori nu sînt încă fizice, li se adaugă fenomene trupești interne și un cortegiu de reprezentări se învîrtește prin conștiință. Să fie oare o formulare fericită denu-

---

[1] Volkelt, *System der Ästhetik* [*Sistemul esteticii*], I, p. 282: „Empatia estetică nu poate fi adusă la una și aceeași formulă fundamentală. Scopul este peste tot același: contopirea intuiției senzoriale cu dispoziția, strădania, afectul, pasiunea. Drumurile într-acolo sînt însă diferite. Viața psihică umană oferă mai multe posibilități esențialmente deosebite, pentru realizarea acestei contopiri. Aceste căi diferite le-am denumit empatie mediată corporal, asociativă și imediată. Găsesc această tripartiție și în estetica lui Lipps (I, pp. 150 și urm.), chiar dacă sub alte expresii".

[2] Th. Lipps în „Archiv für Psychologie", 1905, IV, pp. 467 și 482-483.

mirea de empatie dată acestei co-trăiri, care nu impresionează cu adevărat nici întreaga personalitate, nici starea ei prezentă? Comunitatea simpatetică între oameni este, în fundamentul ei, absolut numai un fenomen organic – o legătură reflexă între ființe animale de aceeași specie: una se irită, țipă, rîde, cască, atunci cînd vede pe o alta făcînd același lucru, și anume, fără intercalarea stărilor afective ce ar fi de presupus. Același caracter nemijlocit se regăsește și în plăcerea estetică: de aceea am vorbit despre reflexul estetic.

Desigur, actul de a ști despre starea sufletească ce se manifestă în exterior este capabil să devină o co-trăire, caz în care această co-trăire în celălalt apare de obicei, ca timp, mai tîrziu decît reflexul. Căci orice act de știință are înclinarea lui firească de a deveni o trăire deplină. Predispoziția noastră psihică originară ne îndeamnă să credem orice afirmație și să ne supunem oricărei porunci; ea e de așa natură, încît tot ceea ce este numai reprezentat are tendința să se dezvolte într-o puternică imitație a conținutului senzorial și mai ales a celui psihic care este dat în simpla reprezentare. Această tendință vie a conștiinței se impune însă numai la copii, la oamenii primitivi și în stările anormale ale omului civilizat. Există atît de multe și de puternice piedici, în mod obișnuit, încît reprezentarea rămîne exact reprezentare. Empatia, în sensul unei co-trăiri libere a pasiunii, pe care o știu prezentă în actor sau în statuie, are loc exclusiv atunci cînd eu însumi mă aflu într-o stare sufletească intensificată la maximum. Depinde de concepția generală, dacă această stare este apreciată ca un scop sau ca o înăsprire grosieră a comportamentului estetic. Empatia estetică trebuie să respecte, în toate cazurile, acea delicată linie de graniță ce desparte o dăruire avantajoasă de pierderea personalității.

În timp ce, în cazul empatiei, sîntem atrași înăuntrul vieții interioare a unui obiect sau a unui om, asociațiile stîrnite de obiectul estetic funcționează concomitent alături de acesta. Ambiguitatea pe care am întîlnit-o pretutindeni devine aici evidentă: fiecare simte că, în cazul adaosurilor asociative, noi întregim, punînd ceva din ceea ce ne este propriu. De aceea se vorbește atît de frecvent, începînd din secolul al XVIII-lea, despre o frumusețe „relativă" sau „dependentă". Să amintim aici că Fechner distinge un factor direct și unul asociativ. Factorul direct cuprinde pe lîngă raporturile formale plăcute, atît impresiile agreabile, cît și sentimentele de plăcere întemeiate pe conținut, în măsura în care acestea nu mai presupun decît o înțelegere instinctivă la apariția lor. Factorul asociativ se întemeiază pe observație și experiență. Toate senzațiile, gîndurile și sentimentele care sînt provocate de o componentă tematică sau de întregul conținutistic al unui obiect frumos reînnoiesc în noi sentimente ce condiționează impresia estetică. Împotriva acestei distincții psihologice, s-a obiectat, pe drept cuvînt, că ambii factori sînt prea strîns corelați pentru a îngădui ca separarea lor să ne apară rodnică. După Fechner, impresia pe care o face muzica, de pildă, trebuie să se datoreze, în mod cu totul esențial, factorului direct. Fără nici un fel de asociație, muzica tristă ne întristează, cea veselă ne

înveseleşte. Cum însă, în numeroase epoci și la numeroase popoare, o melodie care ni se pare tristă a avut valoare de cîntec de luptă sau de dans, este vorba și aici de asociaţii care au devenit deosebit de stabile prin obișnuință și ereditate. Oricum, aici – și în mod general – ar putea fi foarte greu să separăm partea factorului asociativ de aceea a factorului direct. În afara acestui dubiu metodologic, au mai fost exprimate încă două reproșuri. După presupunerile făcute de Fechner, ar trebui ca toate sentimentele care sînt legate de reprezentările memoriei, în special sentimentele de plăcere, să fie de natură estetică. Alipirea asociativă a unor reprezentări semnificative poate fi totuși instinctivă ori chiar plăcută, fără să capete cîtuși de puțin o pecete estetică. La vederea unei scrisori importante, pe care nu am văzut-o de multă vreme, apar o mie de amintiri, dar ele nu împrumută scrisorii o valoare estetică. Fenomene cum este acesta pe care tocmai l-am amintit ar trebui să aibă apoi, în cazul plăcerii estetice, o mai apropiată înrudire cu procese asemănătoare, decît între diferitele emoții estetice. Această concluzie inevitabilă nu corespunde situației de fapt. Deoarece, într-adevăr, impresiile estetice sînt mai asemănătoare între ele decît reprezentările semnificative ale memoriei în general și decît factorul asociativ în cadrul impresiei estetice.

Celelalte probleme, care sînt tratate de obicei în estetica asociativă, sînt de natură pur psihologică și, ca atare, pot fi lăsate la o parte. Pentru scopurile noastre, chestiunea principală e aceea ca distincția dintre empatia sigură și asociația liberă să devină conștientă. Ea devine îndoielnică doar cînd sînt luate în considerație așa-numitele asociații inevitabile. Pe cît se pare, culoarea verde provoacă inevitabil gîndul la primăvară și la o viață incipientă. Totuși, nu acesta e cazul. Nu e nevoie să fie reluată absolut nici o reprezentare din a c e s t domeniu. Dacă se completează în gînd cu ceva de acest gen, atunci ar putea fi și sentimentul asociativ opus: după Oscar Wilde, verdele este un semn de decadență, pentru cei care îl îndrăgesc. Roșul trece drept culoarea sîngelui și a bucuriei ardente de a exista; cine se gîndește la frunzele roșii ale pădurii toamna trebuie să simtă altfel. La contemplarea unui tablou care înfățișează un peisaj cufundat în noapte adîncă, pot apărea reprezentări de moarte și spaimă, pătrunse de un sentiment apăsător – sau reprezentările tihnite ale unei odihne pașnice. Pe scurt, ar fi greu să demonstrăm existența unor asociații univoce și necesare în cadrul impresiei estetice. Cel puțin nu cunoaștem nici un principiu potrivit căruia ar putea fi selectate dintre diversele asociaţii posibile, cele indispensabile unor scopuri estetice. Pentru a aprecia pe deplin scena decisivă a unei piese de teatru, atunci cînd o ascultăm, imaginea scenică trebuie să fie completată, desigur, cu asociații din desfășurarea anterioară a dramei. Numai că nu putem spune care dintre numeroasele reprezentări servind scopului ar trebui reînnoite. Cel mai frapant lucru, în acest sens, se petrece în cazul muzicii. Dacă muzica ar fi expresie, în înțelesul în care mimica este expresie, ea ar imita strigătul omului și sunetul natural al făpturii animalice. Forța sa

expresivă este deci alta. Nu puțin contribuie la aceasta împrejurarea că muzica ne înaripează imaginația, provocînd acea stare stranie și minunată, în care asociațiile cele mai divers colorate ne flutură prin conștiință.

Nu tăgăduim totuși că asociațiile înseamnă foarte mult pentru plăcerea estetică. Tocmai asociațiile cele mai personale, ai căror unici posesori ne simțim, tocmai acestea sporesc farmecul impresiei. Se întîmplă cu ele ca și cu efectul serenadelor la Veneția: nu muzica trivială ne impresionează, ci farmecul cadrului. În percepțiile individuale (și în ceea ce mai prinde viață din rezerva propriilor experiențe și impresii artistice), nu acționează deci obiectul estetic, ci libera activitate de reprezentare a eului. În consecință, asociațiile sînt esențiale pentru impresie și desfătare, nu însă pentru obiect și judecata reală. Deoarece, în cazul unei anumite pregătiri a gustului, putem distinge ceea ce se găsește în obiect cu ceea ce adaugă eul nostru, avem alături de relatarea a ceea ce este simțit subiectiv și o judecată despre ceea ce există obiectiv. Impresia estetică este desigur unitară în caracterul său general de sentiment – și anume, unitară în sine și în legătură intimă cu obiectul, dar ea păstrează, în părțile principale, o duplicitate: posibilitatea de a separa obiectul de subiect, culminînd cu distincția dintre valoarea pe care critica trebuie s-o atribuie obiectului și propriului ei răspuns.

Ceea ce nu este contopit în obiect e, în afară de asociații, o corelație sentimentală care, desigur, se face remarcată, în mod clar, numai față de ființele vii, în special față de personaje (ale romanului, ale scenei, ale filmului). Simțim pentru acestea compasiune, ne temem pentru ele, le iubim sau le detestăm – pe scurt, însoțim drumul lor descris de artă, cu sentimente care nu sînt niciodată in-simțite în personajele înseși. Desigur, oricine ne trezește compasiunea se poate compătimi pe sine, dar de regulă sentimentele noastre de participare nu repetă ceva prezent în constituția psihică a celuilalt. Trebuie spus despre astfel de sentimente că, deși aparțin impresiei estetice, nu o determină în mod hotărîtor. Același lucru este valabil și despre stările agreabile și dezagreabile ale plăcerii și insatisfacției simple, în măsura în care ele apar ca manifestări ale individului și ale momentului. Capacitatea de a ne bucura, care se schimbă în mod imprevizibil, nu se cade să fie confundată cu valoarea trăirii estetice pentru că altminteri ne-am lipsi de orice normă. Numai sentimentele despre care a fost vorba înainte de a ne fi ocupat de asociații apreciază just sensul formelor estetice, numai ele pot să se transforme în judecăți care epuizează obiectul și valoarea sa: în niște afirmații teoretice despre o valoare neteoretică. Vestitul refuz al esteticii de către Konrad Fiedler se întemeia pe ipoteza că esteticul ar consta integral în sentimente de plăcere și de neplăcere, așadar în stări subiective, care nu ar putea să explice o legitate artistică obiectivă și ar fi inferioare, în comparație cu năzuința spre adevăr. Astfel, el spunea: „Cine se mai situează pe poziția că aplică unor opere de artă norma plăcerii, acela nu-i cunoaște încă semnificația... O operă de artă poate să

displacă şi totuşi să fie bună"[1]. Este violent exagerată în acest mod judecata justă[2] şi este neglijată deosebirea sentimentelor obiective de cele ce rămîn subiective. Avînd în vedere că se poate resimţi o plăcere pur personală în lucruri dotate cu valoare, ca şi în altele lipsite de ea, nu avem voie să eliminăm în general sentimentul, să lăsăm la o parte sentimentele senzoriale, formale şi ale conţinutului şi să afirmăm o cunoaştere teoretică (desigur, specific modelată) ca fiind pe deplin valabilă artistic. Ceea ce gustăm estetic este o valoare reală a obiectelor. Chiar dacă plăcerea este cea dintîi – motivul care stimulează această eficacitate se află totuşi în obiectul însuşi.

---

[1] Konrad Fiedler, *Schriften über Kunst* [*Scrieri despre artă*], publ. de Hermann Konnerth, 1913, I; 1914, II. Citatul se află în al nouălea aforism din volumul al doilea.

[2] O exagerare similară devine astăzi din nou obişnuită. Astfel, Walter Strich ne aduce la cunoştinţă că: „O estetică ce caută legile frumosului ori vrea chiar să demonstreze ce anume place în artă sau – aşa cum se spune şi mai necugetat – ceea ce provoacă desfătare poate doar să se opună istoriei, în mod unilateral şi subiectiv dogmatic, ajungînd la afirmaţia derutantă, trivială, că gustul se schimbă. Această estetică însă trebuie înţeleasă ea însăşi numai istoriceşte, şi anume ca expresie a unei epoci foarte neserioase, care nu cerea de la artă nimic altceva decît plăcere, mîngîiere, înveselire şi iluzia mincinoasă a unui sublim care trebuie să o amăgească, făcînd-o să treacă peste propria mizerie. Nu mai vorbesc aici despre teoria psihologică ridicolă, potrivit căreia omul tinde spre plăcere, iar opera de artă provoacă plăcere" (*Die Dioskuren. Jahrbuch für Geisteswissenschaften*, München, 1922, I, pp. 16 şi urm.). Cărei estetici ce acţionează viu actualmente i se vor fi potrivind aceste cuvinte?

# IV. FORMELE ESTETICE FUNDAMENTALE

## 1. Frumosul

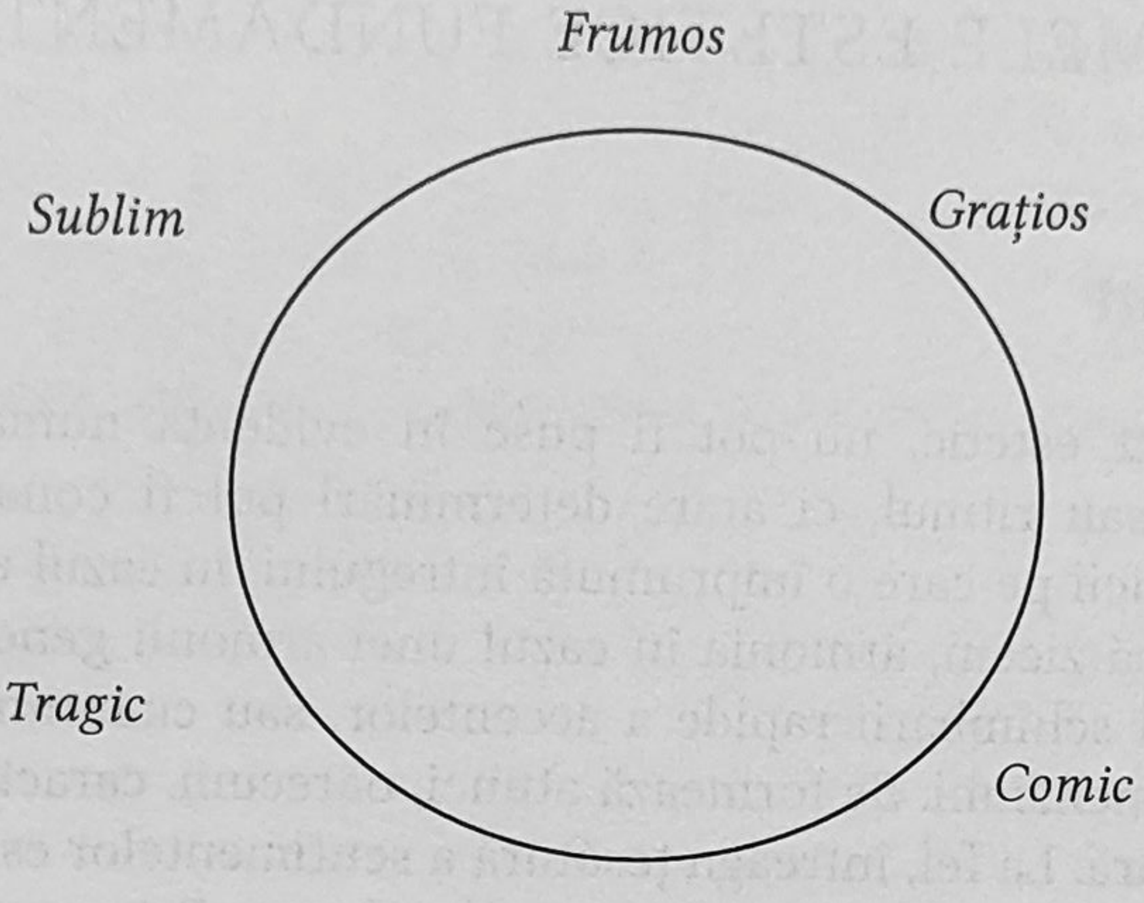
Într-un obiect estetic, nu pot fi puse în evidență numai determinări precum proporția sau ritmul, ci atare determinări pot fi considerate și sub raportul caracteristicii pe care o împrumută întregului, în cazul unei dezvoltări speciale – așadar, să zicem, armonia în cazul unei armonii generale de culori, sau ritmul în cazul schimbării rapide a accentelor, sau cuantumul absolut, în cazul unor mari dimensiuni. Se formează atunci, oarecum, caractere estetice cu o particularitate clară. La fel, întreaga țesătură a sentimentelor estetice considerată de noi poate căpăta, așa zicînd, mai multe nuanțe. Prin aceste stări sufletești înțelegem formele posibile ale apercepției estetice în general, iar prin acele particularizări (sau forme fundamentale) predicatele cele mai cuprinzătoare ce pot fi enunțate despre un obiect estetic. Ele se prezintă trăirii ca moduri psihice de comportare caracterizante – obiectul furnizînd condiția sau indicația apariției lor. De altfel, ele sînt condiționate și de tehnica artistică, prin care sînt preferate anumite modalități de concepere de o deosebită energie.

Pentru împărțirea și ordonarea formelor fundamentale ale esteticului, se poate porni (împreună cu poetica lui Dilthey) de la frumos, ca de la starea în care obiectul satisface pe deplin psihicul, în totală conformitate cu activitatea sa interioară și la care, pe de o parte, se anexează agregate sentimentale „ce-și capătă pecetea prin mărimea copleșitoare a obiectului, pe cînd în stările psihice situate de cealaltă parte, subiectul se simte deasupra obiectului". Ambele jumătăți ale liniei al cărei mijloc formează frumosul ideal prezintă un adaos de neplăcere[1]. Estetica mai veche a situat de obicei frumosul și sublimul în vîrful ierarhiei și a dedus comicul din sublim, prin răsturnare; în afară de aceasta, o aplicație a metodei dialectice, care utilizează încă acest principiu în teoriile moderne, după modelul prefacerii existenței pure în nimic, observă că de la sublim la ridicol nu ar fi decît un pas. Sublimul și comicul pot fi proclamate tot atît de bine categorii fundamentale și putem considera frumosul ca tranziția de la o categorie la cealaltă. Cea mai adecvată scopului ar putea să fie ordonarea formelor fundamentale în așa fel încît tranziția de la fiecare în parte la celelalte două învecinate să aibă loc cu ușurință, din punct de vedere conceptual, iar cele

---

[1] Acest lucru iese limpede în evidență într-o cercetare a lui Paul Hofmann („Zeitschrift für Ästhetik", IX, p. 468). Pe cînd frumosul este obiectul unei mișcări perceptive ușoare, regulate și libere, în tragic predomină o rezistență afectivă (împotriva nimicirii unei valori), iar în comic surpriza față de o pretenție nejustificată de a fi prețuit.

opuse sub raportul conţinutului să se găsească faţă în faţă. Acestor cerinţe le corespunde schema următoare:




Frumosul a avut întotdeauna cea mai strînsă relaţie cu arta clasică, după cum a avut-o şi acea estetică ce consideră noţiunea de frumuseţe ca fiind cea mai cuprinzătoare ori chiar unică. Nu e îngăduit însă, aşa cum s-a întîmplat de curînd, să i se reproşeze în general esteticii că prin privilegierea noţiunii de frumuseţe ar fi zădărnicit înţelegerea unor realităţi artistice altfel alcătuite, de exemplu aceea a modelării formale gotice. Pentru că în sistemele cele mai importante nu lipseşte înţelegerea faptului că frumosului îi revine o particularitate, deci o limitare; atît numai că, într-adevăr, în toate sistemele doctrinale idealiste, frumosul constituie punctul central. Astfel de pildă, la Lotze: „Frumuseţea o aflăm acolo unde o coincidenţă (ce nu are loc în genere) are loc în fenomene particulare favorizate, între ceea ce ele trebuie să fie conform cu ideea şi ceea ce face din ele necesitatea mecanismului". Ideea sau lumea valorilor trebuie să încolţească în realitatea sau în lumea formelor. Lucrul se întîmplă atunci cînd sînt îndeplinite trei condiţii, corespunzînd la trei norme existente în noi. Mai întîi, obiectul trebuie să placă simţurilor; aceasta este condiţia fiziologică. El trebuie să satisfacă apoi legile vieţii noastre sufleteşti: este condiţia psihologică. În fine, el trebuie să mulţumească însăşi reprezentările noastre despre conţinutul şi conexiunea lumii; aceasta e condiţia metafizică. Prin aceasta se scoate bine în relief faptul că totul depinde de coincidenţa obiectului cu natura eului care valorifică estetic – natură triplă, după cum crede Lotze. Chiar şi în teoria exaltată a lui Ruskin se găseşte o urmă a acestei poziţii. Ruskin declară frumos orice lucru care a păstrat în constituţia sa o asemănare cu un atribut al lui Dumnezeu şi care, ca o consecinţă a acestei împrejurări, are puterea să atragă spre ea partea divină din natura noastră. Astfel, unitatea este

o imagine a ființei atotcuprinzătoare a lui Dumnezeu, calmul o imagine a constanței și eternității sale, simetria o imagine a justiției sale, puritatea o imagine a voinței sale. Cel ce poate concepe și reda fără tulburare aceste perfecțiuni divine, acela este marele artist.

Spunem poate mai simplu aceleași lucruri în felul următor: frumosul ideal este o coerență de natură formală, aparentă în chip intuitiv, coincidentă cu desfășurarea firească a activităților psihice, precum și cu coexistența fără fricțiuni a stărilor psihice. Ține, prin urmare, de natura frumosului gradația deslușită a ceea ce este important, subordonat, secundar sau indiferent – nuanțare care e conformă alcătuirii conștiinței și garantează o receptare ușoară. Mamiferele și păsările cu o clară coordonare a părților corpului sînt mai frumoase decît balenele și peștii, al căror cap, trunchi și coadă intră unele în altele; capetele și ciocurile neobișnuit de mari, ca la hipopotam și la pasărea mătăsar, ne displac, pentru că abat prea mult privirea de la masa trunchiului principal. Cînd părțile se potrivesc între ele și totodată cu întregul, pentru văz sau pentru auz, și anume cu o claritate ce este obținută fără contraste puternice, atunci vorbim de asemenea despre frumusețe: să ne gîndim la un arbore, ca unitate între trunchi, ramuri și frunze. În sfîrșit, țin de frumos plenitudinea și profunzimea din care rezultă o impresie ce ne entuziasmează în chip durabil.

Cu aceasta, am indicat deja ce anume oferă obiectul celui ce trăiește frumosul.

Deși satisfacția în fața frumosului ideal este legată, în mod absolut, de natura obiectului, nu am putea spune despre nici o conformație obiectivă că provoacă impresia specifică de frumusețe pură, înainte de a fi avut loc impresia. Repet că aceasta e o impresie specifică. Specificitatea constă în aceea că eul care percepe se bucură fără tulburare și fără neplăcere. „*Beautiful forms seem to caress one*”[1], a zis odată un englez. Dacă s-ar aplica la viața sentimentelor neînsuflețita descriere pe care Aristotel o dedică în *Metafizică* contemplației pure, ar rezulta o imagine suficient de potrivită a acestei atitudini interioare. Căci opoziția relevată de Aristotel față de toate activitățile practice, eliberarea de toate poverile și dorințele dureroase, desprinderea din cătușele unei realități contradictorii – toate acestea sînt indicii ale gustării frumosului. Acesta se extinde aproape irezistibil în conceptul de estetic, fiindcă, dintre toate categoriile, frumosul are cel mai puțin de-a face cu sensul real al lucrurilor; el tinde tot atît de puternic spre unitate cu arta, pentru că posedă, în cel mai înalt grad, necesitatea intuitiv-sentimentală și forma bogat și proporționat împlinită. Sentimentul acesta respiră o veselă siguranță de sine, coeziune interioară, o concordanță plutind liberă și senină, cu sine însuși. Un estetician mai vechi[2] descrie admirabil caracterul liniștit-comprehensibil și

---

[1] [„Formele frumoase par să te mîngîie”.]

[2] Karl Köstlin, *Ästhetik* [*Estetica*], 1869, pp. 69 și 75. Este convenabil pentru frumos ceea ce Hermann Cohen numește, întinzîndu-se prea departe, acțiunea primordială

atractiv-înviorător al frumosului: „Ceea ce se cuvine să aibă asupra noastră efectul unei depline satisfacții, să ne insufle o plăcere necondiționată – lucrul acesta, mai întîi, nu trebuie să fie tulburat de capacitatea și de forțele noastre și, în al doilea rînd, trebuie să le pună viu în activitate". La același lucru se gîndește și Börne cînd, în cuvîntarea comemorativă pentru Jean Paul, spune despre arta poetică, preamărind-o (ceea ce, în realitate, e valabil numai despre frumosul ideal) că ea oferă „o epocă de aur ce nu rugинește, o primăvară ce nu-și pierde floarea, o fericire fără nori și tinerețe veșnică".

Din păcate, noi nu folosim cuvîntul „frumos" exclusiv pentru acest tip de sentiment bine determinat și pentru constituția obiectului ce-i este corespunzător. Numim frumos un portret, cu toate că nu am caracteriza nicicînd în acest fel modelul său viu. În cazul acesta, avem în vedere, după toate aparențele, valoarea artistică. Numai că și în judecata despre valoarea artistică, pe care o rezumăm prin unicul cuvînt „frumos", se pot observa mai multe tonalități. Predicatul laudativ se referă, uimitor de frecvent, numai la o parte sau la o direcție a operei, dar este extins involuntar la întreg. Aceasta corespunde uneia din trăsăturile simpatice ale ființei noastre, aceea că, așa cum se spune în retorică, luăm partea drept întreg, că uităm oarecum deficiențele desenului, datorită strălucirii culorilor, uităm sărăcia instrumentării, datorită elanului melodiei, sau că păstrăm memoria unui episod reușit în chip strălucitor și atribuim calitățile acestuia întregului. Impresiile izolate, puternice, sînt profitabile pentru ceea ce le înconjoară, așa cum cîteva preziceri împlinite îl încoronează cu glorie pe profet, în ciuda tuturor sentințelor greșite. Dacă sînt îngrămădite prea multe frumuseți izolate, ansamblul este păgubit de cele mai multe ori în privința efectului, pentru că își pierde calmul și unitatea.

„Frumos" înseamnă, în al doilea rînd, că o operă este relativ cea mai bună printre operele de același gen. Dacă această judecată de raportare se produce pe baza științei istorice, ea privește și opere care sînt indiferente sau chiar neplăcute gustului din prezent. Trăim zilnic exemple ale faptului că istoricii fiecărei arte sau și colecționarii de opere de artă plastică laudă cu însuflețire produsele cele mai sărace și mai indiferente ca fiind frumoase. Cunoștințele tehnice acționează în aceeași direcție, învățîndu-ne să cunoaștem limitele unei arte speciale. Anumite timbre sonore produse de vioară sînt frumoase, pe cîtă vreme ele nu ar fi astfel în cazul vocii umane. Anumite efecte sînt admirate în cazul gliptografiei, dar respinse în cazul gravurii în acvaforte. Pe scurt, „frumos" înseamnă, în acest caz, o judecată comparativă rezumată. În sfîrşit, la temelia cuvîntului „frumos" poate sta reprezentarea unei norme, a unei valori absolute, ce nu a fost încă deloc realizată. Frumos ar însemna apoi o puternică apropiere de ideal, iar în cel mai bun caz, împlinirea acestuia. Întrucît deci

---

în lumea artei: are loc un dialog afectuos al sufletului contemplatorului cu sufletul operei de artă. Cf. *Ästhetik des reinen Gefühls* [*Estetica sentimentului pur*], 1912, I, pp. 394 şi urm.

„frumos" servește ca expresie neclară și estompată pentru diferite genuri de apreciere estetică, nu e nici o mirare că acest cuvînt, care spune multe, este întrebuințat și pentru alte aprecieri. În vorbirea curentă, îl trecem asupra a ceea ce gustăm, mirosim, pipăim, pe cînd extinderea sa asupra însușirilor etice ale limbii noastre nu mai este atît de obișnuită ca mai înainte.

Presupunînd că ne întrebăm acum dacă cuvîntul „frumos" este rezervat pentru anumite obiecte naturale și imitarea lor și dacă se poate risca un inventar al frumuseții, sîntem obligați să răspundem afirmativ – cu mici restricții, condiționate de schimbarea istorică. Gérard de Lairesse s-a pronunțat franc asupra acestei chestiuni. Dar și el ne dezvăluie (așa cum a făcut Helvétius, esteticianul egoismului, după afirmația spiritualei Doamne du Deffand) „*le secret de tout le monde*"[1]. Ce este frumos? „Un peisaj cu copaci drepți, luminișuri drăgălașe, atmosferă azurie, fîntîni grațioase, palate falnice, într-un stil arhitectonic științific, cu oameni bine făcuți, cu vaci și oi bine hrănite"[2]. Ce este urît? „Copaci diformi, cu trunchiurile strîmbe, bătrîni și scorburoși, un teren denivelat, lipsit de drumuri, dealuri cu coamele ascuțite și niște munți prea înalți, clădiri făcute din topor sau dărăpănate, ale căror ruine zac în mormane, ape mlăștinoase, o atmosferă încărcată de nori grei, iar pe cîmp, niște vite costelive și niște haimanale neîndemînatice – e imposibil ca toate acesta să treacă drept un peisaj frumos". Fără îndoială că, pentru gustul mijlociu, Lairesse are dreptate. Căci de realitățile înșirate și de altele asemănătoare, se leagă, de regulă, o plăcere estetică netulburată. – Dacă trecem de la simpla descriere la analiză, găsim întotdeauna componente care sînt lipsite de contradicție în ele însele și în legătura dintre ele. O culoare luminoasă, un sunet plin, o curbă fermecătoare provoacă o plăcere lipsită de conflicte. Formele armonice spațiale și tonale au în ele un caracter de la sine înțeles, ce poate fi denumit frumos, o fluiditate naturală, care nu cunoaște nici un fel de piedici, lupte, întreruperi brutale, nici o nesiguranță. Numai conținuturile plăcute sînt insimțite, numai reprezentările agreabile sînt asociate; tocmai din pricina acestei lipse de orice fel de tulburare, valoarea frumuseții simple rămîne, în chip absolut, o valoare superficială. Se adaugă la aceasta – și nu ca o însușire blamabilă – faptul că valoarea în cauză este închisă în obiectul frumos, pe cînd valorile adevărului și binelui trimit, dincolo de ele, la o corelație (de cunoaștere și de acțiune morală).

În orice platonism, frumosul e totuși convergent cu adevărul și binele, iar în forma devenită oarecum populară a modului de gîndire platonic, noțiunea ajutătoare de „tip" servește pentru a caracteriza frumosul. Așa cum adevărul se

---

[1] [„Secretul tuturor".]

[2] Redare prescurtată și liberă din *Des Herrn Gerhard de Lairesse, Weltbelobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch usw. Aus dem Holländischen in das hoch-Teutsche übersetzt* [*Marea carte de pictură a domnului Gérard de Lairesse, pictor artistic lăudat în toată lumea ș.a.m.d. Tradusă din olandeză în germana „de sus"*], Nürnberg, 1728, Partea I, Cartea a 4-a, Cap. 15, pp. 183 și urm.

dezvăluie în înţelegerea conceptuală a ideilor universale, la fel și frumusețea se revelează în intuiţie ca sens al unui fenomen. Orice frumos trebuie să fie, ca atare, tipic, deoarece numim tipic un obiect în care specia și scopul speciei sînt clar evidente. În cazul oricărui lucru, avem – după cum se spune – o reprezentare a speciei; coincidența perfectă a lucrului intuit cu această reprezentare ar ţinti la satisfacţia estetică. De aceea tipicul ar fi ceva caracteristic – conform speciei. – Concepţia aceasta întîmpină unele dificultăţi. Natura cuprinde fenomene care rămîn urîte, în ciuda celei mai desăvîrșite precizări a notelor lor de specie, ba chiar se opun satisfacției estetice, care este posibilă și în cazul urîtului. Teoria înseamnă apoi aproape o suprimare a individualităţii: cu cît există mai puţină personalitate și mai mult caracter de specie, cu atît mai mare este valoarea. Reprezintă oare cu adevărat media acea potențare pe care o numim frumusețe?

Aceste îndoieli nu trebuie, desigur, respinse. Altfel stau lucrurile cu un reproș ce se poate rezuma în întrebarea dacă totuși noţiunile de gen și specie cît și reprezentarea uzată a ceea ce e mediocru pot stîrni puternice impresii estetice. La baza unei asemenea întrebări, se află o confuzie. Prin tipuri, estetica nu înţelege nicidecum forme de specie goale. Ele sînt mai degrabă rezultatul celei mai întinse experienţe și pline pînă la refuz. Frumusețea a fost determinată uneori, în secolul al XVIII-lea, ca un fenomen exterior, care ar oferi în cel mai scurt timp, cel mai mare număr de idei; tipul este cu adevărat orice formă care presupune și suscită extrem de multe reprezentări de același fel. Desigur, particularităţile ce vibrează laolaltă trebuie să aparţină toate unui anumit grup de indicii. Acestea sînt sau indicii vizibile sau audibile sau de natură verbală ce se consolidează într-un ansamblu de reprezentări. Dar tocmai prin aceste particularităţi, tipul estetic rămîne distinct de noţiunea logică. Cînd apreciem ce cutare trăsătură a unei statui contrazice tipul, să zicem, al unui luptător, nu comparăm ceea ce vedem cu noţiunea de specie a luptătorului, ci ne formalizăm de contradicţia dintre aceste trăsături și toate celelalte detalii ale figurii. Este lezată corelaţia tipică a formelor vizibile sau tendința spre unitate a reprezentărilor vizuale.

Ceea ce este conform unei norme este legat în modul cel mai strîns de ceea ce e conform unui scop. Detaliile pe care tocmai le-am amintit sînt alese de fiecare dată în vederea atingerii scopului impresiei. Să ne gîndim din nou la aspectul logic. Limba uzuală și știința ar putea crea mii de noţiuni de specie inatacabile logic, dacă ele nu ar avea dezavantajul de a fi lipsite de sens şi de scop. A alege esenţialul din jocul posibilităţilor înseamnă a evidenţia ceea ce e plin de finalitate. Acest principiu e valabil și în cazul tipului estetic. Dacă în filosofia frumosului dinainte și mai ales de după Kant, noţiunea de scop a căpătat, în anumite ocazii, un rol primordial, înţelegem situaţia respectivă din punctul de vedere pe care tocmai l-am stabilit. Cuplarea noţiunilor de frumusețe și de finalitate devine inteligibilă în ipoteza că luarea în considerare a

scopului ne permite să legăm obligația cu existența, idealul cu realitatea și: sau să arătăm aceste două lumi care ar fi lipsite de semnificație una fără alta, într-o corelație dublă – sau să explicăm pe una din ele ca evoluție spre scopurile conținute în cealaltă. Scopul devine propriu-zis estetic de îndată ce – fără să caute să se evidențieze – conferă părților întregului pe care îl domină o corelație organică. Așa cum omul iubește, cu toate că nu poate dovedi nici un temei de drept față de persoana iubită, în același chip el admiră armonia intimă a frumosului, deși îi scapă cauza, și anume subordonarea la un scop. Aceasta este oarecum „finalitatea fără scop" a lui Kant.

Vom cunoaște mai de aproape raportul dintre frumos și util în cadrul științei generale a artei. Deocamdată, facem doar observația că, în multe cazuri, frumosul s-a născut din util. Poate că de multe ori s-a întîmplat și invers. Deoarece mobilitatea vieții constă într-o generare continuă de necesități – ceea ce contrazice desigur idealul moral sărăcăcios al celui lipsit de nevoi – transformarea impulsurilor estetice în practice poate apărea ca o latură a acestei evoluții. Dacă dorim ceva nou pentru prima dată, acel ceva ne apare ca frumos, ca un ideal; după apariția repetată a impulsului și după împlinirea sa de mai multe ori, lucrul intră în grupa condițiilor de viață necesare. În măsura în care un lucru are caracterul unui scop neatins, el posedă și valoarea de frumusețe; de cum își pierde însă nota de lipsă de interes, pentru că se transferă în sistemul necesităților practice, el pierde și caracterul ludic liber, sărbătoresc, subiectiv, iluzionist, așadar toate celelalte note ce revin esteticului, potrivit opiniei generale. Indiferent dacă în majoritatea cazurilor se întîmplă așa sau dacă, dimpotrivă, frumosul s-a născut din util, oricum, în produsul finit există ideea de scop – fie ca trecut al prezentului ori ca viitor al acestuia, fie ca amîndouă deodată. Evident, acest lucru e valabil despre toate obiectele utile, configurate artistic. Artistul trebuie să se ghideze, în crearea lor, după cerințele normei, adică ale scopului. În măsura în care se observă, de la prima privire și involuntar, că obiectul este potrivit scopului, îl resimțim ca frumos: un pahar de vin trebuie să arate de îndată că se poate bea din el. Nici vorbă că, în asemenea judecăți, intervin în chip decisiv experiențele personale, educația și mediul: în regiunile în care locuitorii sînt amenințați de reptile, de răpitoare și mai ales de cutremure, casele ușor mobile și construcțiile pe stîlpi sînt resimțite ca avînd o finalitate; la noi, sentimentul lipsei de sens nu ar îngădui nici o impresie de frumusețe. Este foarte probabil apoi că, în artele utile, necesitățile practice conduc la anumite forme care, acum, cînd geneza lor umilă este de mult uitată, par frumoase. În sfîrșit, pare că nu e exclus ca frumusețea chipului uman să aibă ceva de-a face cu scopurile conservării speciei. În orice caz, există o curgere anumită dinspre scop și util spre frumos.

Este recomandabil de aceea să se folosească un cuvînt special pentru acele cazuri ale frumosului în care lipseşte utilul și superficialul, în care este evitat pericolul atît de frecvent amenințător al kitsch-ului. Mi se pare aproape

că s-ar putea introduce d i s t i n c ţ i a ca o categorie aparte în estetică. Ea este înrudită de aproape cu frumosul, fiind în fond doar caracterul lipsit de surprize al acelei armonii care domneşte în frumos; altfel spus, este autonomia vieţii estetice, nuanţată ca reţinere sau ca nepăsare. Cuvîntul a fost astfel mereu folosit pentru un mod de a gîndi şi de a acţiona, ori pentru descendenţă şi apartenenţa la o familie; îl atribuim acum şi operelor de artă. Frumosul devine distins atunci cînd, păstrîndu-şi amprenta, renunţă la conţinuturile şi formele concrescute istoriceşte cu el. Există o frumuseţe superficială pentru toată lumea şi acesteia nu-i lipseşte nici o singură notă distinctivă. Dar această frumuseţe recunoscută, consolidată prin favoarea epocilor şi a maselor, îşi oferă oarecum singură serviciile: cu o satisfacţie de proprietar, ea ne strigă cît de ireproşabile îi sînt culorile, formele, sunetele, rimele. Îndrăgim mai mult profesiunea şi ne bucurăm de necesitatea calmă cu care un artist trasează linia cu totul altfel decît se obişnuieşte, fără să-i răpească plăcutul caracter formal. Mai numim o asemenea modalitate artistică şi „aparte"; o deosebim totuşi de bizareria intenţionată, cu acea siguranţă instinctivă ce operează mai fin decît aprecierea conceptuală. În spatele lipsei de pretenţie, se ascunde o forţă autentică: adeseori tăcerea pretinde mai mult curaj şi hotărîre decît o lovitură dată cu sete. Acolo unde sînt reunite discreţia şi siguranţa, acolo se naşte distincţia. Tot ce e zgomotos şi fanfaron este contrar seriozităţii acesteia; distincţia acţionează prin uşoare nuanţe de sunet şi culoare – în general, prin toate mijloacele calmului şi delicateţii.

De îndată ce distincţia se limitează la dimensiuni mici şi intensităţi slabe, ea se apropie de gingăşie. Arta japoneză ne oferă exemple alese în acest sens. Iar de la gingăşie o cale scurtă duce apoi spre conceptul de g r a ţ i o s, citat în schema noastră.

În cercetările lui Edmund Burke asupra frumosului şi sublimului, există un capitol cu titlul: *Beautiful objects small*[1]. Succesiunea ideilor de aici este următoarea. Ceea ce ne surprinde mai întîi la un obiect este extensiunea sa; care întindere anume este regula pentru lucrurile frumoase se poate deduce din expresiile obişnuite pentru ele. Fiindcă între admiraţie şi dragoste este o deosebire: „*The Sublime which is the cause of the former, always dwells on great objects, and terrible; the latter on small ones and pleasing; we submit to what we admire, but we love what submits to us; in one case we are forced, in the other we are flattered, into compliance*"[2]. Această frază ne dezvăluie unul din motivele surprinzătorului titlu de capitol. Întrucît Burke recunoaşte, în principal, numai două categorii estetice, şi anume frumosul şi sublimul, şi întrucît sublimul este

---

[1] [Obiectele frumoase sînt mici.]

[2] [„Sublimul, care este cauza celei dintîi, stăruie întotdeauna asupra obiectelor mari şi grozave; cea de a doua stăruie asupra celor mici şi plăcute; ne supunem faţă de ceea ce admirăm, dar iubim ceea ce ni se supune; într-un caz, sîntem constrînşi, în celălalt, sîntem măguliţi şi ne dăm asentimentul".]

neîndoielnic legat de o dimensiune deosebită, Burke obține prin contrast acea caracterizare: *beautiful objects small.* În al doilea rînd, el încercase anterior să demonstreze că simțul pentru frumos constă într-o plăcere care este corelată cu impulsurile noastre sociale – pînă la urmă, cu iubirea sexuală[1]. Ca urmare, folosirea diminutivelor pentru exprimarea delicateței poate fi pur și simplu translată asupra obiectelor frumoase.

Ca să recunoaștem că situația reală este complexă, e suficient să ne amintim cît de des servesc diminutivele unui alt sentiment, și anume batjocurii și disprețului. Un format mic place, pe de o parte, prin modestia sa și pentru că insuflă privitorului un sentiment de satisfacție a superiorității; pe de altă parte, el face și impresia că nu ar prea fi cazul să fie luat în serios. Se nasc așadar din aceeași natură cantitativă a obiectului două nuanțe complet diferite ale unui sentiment subiectiv de superioritate. Așa se explică faptul că de micimea operei de artă poate fi legat atît atributul de grațios, cît și acela de comic. Se numește grațios ceva valoros estetic, limitat la o dimensiune mică; are efect comic ceva mic, din moment ce trebuia să așteptăm, în locul său, ceva mare. Gingășia și grația au comun cu frumosul simplu faptul că sînt lipsite de o profunzime deosebită. Dacă se mai adaugă și o înclinație jucăușă, capricios-tachinatoare, atunci grația apare în sensul pe care îl manifestă în modul cel mai încîntător, cîntecele și poeziile pastorale din epoca rococo.

Să mai amintim aici o dată opoziția dintre calicrație și panestetism. O înțelegem acum mai bine ca înainte. Știm acum că frumusețea este inseparabil legată de esența esteticului, îi cunoaștem notele caracteristice și speciile esteticului ce-i sînt învecinate. De aici înainte, vom vedea că la celelalte forme fundamentale se va putea asocia o anumită ieșire din domeniul esteticului, iar mai tîrziu, va deveni clar că arta nu este o colecție de plăceri estetice, ci o prelucrare cuprinzătoare a materialului experienței.

## 2. Sublimul și tragicul

Ceea ce ne surprinde mai întîi în sublim este dimensiunea lucrurilor cuprinse sub acest termen. Piramidele și domurile gotice, furtunile și revolta violentă a maselor, disprețul pentru moarte și pasiunea eroică ne apar, prin extensiunea și forța lor, ca sublime. Această emoție în fața forței și a luptei se deosebește în mod inconfundabil de receptarea frumosului, care te face fericit. Se pune acum întrebarea unde își are rădăcina particularitatea sa psihologică. Desigur, în aceea că o anumită nemărginire și un caracter inepuizabil ne dilată pieptul. Privite din afară, operele de artă sînt, în chip firesc, strict delimitate; chiar și contemplarea cerului înstelat sau impresia auditivă a furtunii bubuitoare își găsesc repede sfîrșitul. Dar în monotonia și măreția unor asemenea

---

[1] George Santayana a cercetat corelația dintre creșterea sensibilității estetice și evoluția sexuală, în cartea apărută în 1896, *The Sense of Beauty* [*Simțul frumosului*].

obiecte estetice se află ceva ce le înalță deasupra lor și pe noi deasupra noastră înșine. Esențiale sînt și rămîn momentele cantitative. Dacă reflecția se limitează la ele, atunci se află confirmat, în cadrul domeniului artei, un fapt care a preocupat gîndirea filosofică, începînd din antichitate. Este faptul că prin simplă înmulțire poate să se nască o nouă calitate, că un singur bob de grîu adăugat altor cinci le dă acestora calitatea unei „grămezi", pe care nu o aveau înainte. E drept că aici intră în discuție și alte circumstanțe (lucrurile trebuie să fie situate aproape şi fără ordine unele lîngă altele) însă principală rămîne totuși cantitatea care poate deveni într-adevăr, prin adăugarea unui singur bob, una ce nu mai poate fi percepută imediat. Acel unic centimetru pe care îl adaug altor nouăzeci și nouă nu este mai valoros decît cel ce se alătură altor douăzeci și totuși el creează noul concept de metru. De asemenea exemple, Hegel a abstras o „linie nodală a proporțiilor". Vorbind despre cele trei stări de agregare a apei, el observă: „Aceste stări deosebite nu apar puțin cîte puțin, ci simplul proces gradual al schimbării de temperatură este, din contra, întrerupt și oprit dintr-odată de către aceste puncte, iar apariția unei alte stări este un salt" (*Wissenschaft der Logik*, I, p. 313)[1]. Comparația unei picături de apă cu marea s-ar potrivi mai bine cu ordinea noastră de idei: cea dintîi este același lucru cu cea de a doua și totuși e incapabilă să înfățișeze o furtună. Sau ne-am putea gîndi împreună cu Hegel la elementul moral: „E un mai mult și un mai puțin prin ceea ce depășește măsura neseriozității și se produce ceva cu totul diferit, anume: crima, prin care dreptatea trece în nedreptate, virtutea în viciu" (p. 314)[2]. Astfel, la un punct ce nu trebuie caracterizat mai de aproape, un obiect sau un proces cu valoare estetică devine sublim.

În secolul al XVIII-lea, conceptul de sublim a fost situat mereu, ca echivalent, alături de acela de frumos. Din istoria sa sînt cunoscute, înainte de toate, scrierea *Περὶ ὕψους*[3] și cercetarea lui Burke. Cartea anonimă se ocupă de ceea ce noi am numi modul de scriere și vorbire patetic, fiind îndreptată împotriva scriitorilor care pretindeau stilului o exactitate scrupuloasă. Dimpotrivă, îi datorăm lui Burke o idee foarte importantă, anume aceea că în sentimentul sublimului sînt cuprinse mereu uimire și teamă, deci neplăcere, și că dintr-asta poate rezulta o înălțare. Sublimitatea, vrem să spunem noi, înseamnă o superioritate a obiectului de așa natură încît simțămintele mărunte ale fricii personale dispar din suflet și este limpede că această uitare de sine produsă de forța obiectului poate interveni cel mai ușor și mai sigur în fața sublimului realizat artistic. Căci condiția negativă este totuși sentimentul mai mult sau mai puțin inconștient de siguranță în fața unei puteri superioare. Prudența cu care ne păzim de primejdiile mici și mari ale vieții nu ar aranja

---

[1] [Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Știința logicii*, traducere de D. D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 355.]

[2] [*Ibidem*, p. 356.]

[3] [*Despre sublim*, tratat atribuit lui Longinus.]

nimic în acest caz. Dispoziția sufletească de bază nu este deci numai cea de dominare, ci și cea de încredere și, cum spuneam, ea trebuie să apară mai ușor în cazul operei de artă decît frumosul natural. Același lucru se poate exprima și dacă stabilim, împreună cu Fr. Th. Vischer, că sentimentul sublimului conține o contradicție, pe cînd sentimentul frumosului este lipsit de conflict sau de tulburare. Aceasta se poate caracteriza ca o situație de fapt a experienței interioare. În schimb, explicația metafizică pe care o dă Vischer acestui lucru nu ne spune nimic. Ideea, afirmă el, se smulge din unitatea calmă în care era contopită cu plăsmuirea, depășește imaginea și pune în fața finitului infinitatea sa. Ceea ce este instructiv în această explicație e că arată cum o simțire exactă este transpusă metafizic, răpindu-i-se astfel aptitudinea de a fi aplicată științific, în mod general.

Se poate ca, la origine, forța trupească a unui om să fi fost singurul obiect de admirație estetică. Treptat, acest sentiment limitat s-a lărgit într-un sentiment pentru sublim în toate domeniile. Nu merită să enumerăm aici formele sublimului subiectiv și obiectiv, după modelul esteticii lui Vischer. Toate genurile de măreție trupească și sufletească ce ne impun în viață produc, în forma artistică, o înălțare plină de satisfacție a receptorului. Dimensiunea sau forța au însă nevoie de o anumită mărime absolută pentru a putea avea un efect sublim. Pentru a face un obiect sublim, nu e suficient ca el să fie mult mai mare decît ceea ce îl înconjoară, ci trebuie să fie atît de mare, încît să ajungă vecin cu infinitul; iar aceasta nu se poate decît dacă pornim de la o anumită cantitate. Nici un poet nu poate dărui sublimitate vieții unui copil de trei ani, cu toate că, în raport cu viața unei muște, cea dintîi are o dimensiune temporală extraordinară; un bătrîn centenar totuși, a cărui vîrstă pare să pătrundă în veșnicie, ne insuflă un respect necondiționat, în cazul unei reprezentări artistice adecvate. Desigur, aceste mărimi sînt valabile doar pentru percepția umană și, ca atare, sînt niște mărimi relative. Totuși punctul de vedere antropocentric formează, în asemenea aprecieri, o premisă de la sine înțeleasă. El trebuie chiar să fie restrîns, în sensul unei relativități ce se modifică istoricește. În epoca noastră, cînd destul de mulți cunosc marea și înălțimile alpine, deprinzîndu-se de timpuriu cu măsurile cele mai largi, o dimensiune deosebit de mare face parte din caracteristicile sublimului. Generațiile anterioare puteau obține desigur aceeași emoție din impresii mai mărunte, noi însă avem nevoie de perspective larg deschise. S-ar părea apoi că sublimul se leapădă din ce în ce mai mult, în artă, de frumusețea formelor. Unii coloși informi ne atrag deja simțirea spre sublim, pentru că în cazul formelor – chiar și al celor mai impunătoare – intuim prea limpede finalitatea. Educația ochiului a progresat în așa măsură, încît sentimentele de teamă neexprimate, care intră foarte subtil în joc la începutul unei impresii înălțătoare, lipsesc chiar și în cazul celor mai formidabile construcții din oțel. De aceea, noi avem nevoie de mai multă masivitate decît simțul artistic din

trecut. În sfîrșit – azi ca și totdeauna – valorile sublimului sînt valabile numai pentru intuiție, nu pentru concept. Considerate logic, ele înseamnă o incapacitate a eului de a trasa granițe precise, o înfrîngere a gîndului, pe care îl cuprinde amețeala în fața a ceea ce este covîrșitor. Acolo însă unde gîndirea este amenințată de sincopă, intuiției îi surîde o plăcere. Aceasta capătă o nuanță condiționată fiziologic prin apariția de senzații în articulații – care se relaxează – și de senzații cutanate de fiori. Mai importantă este totuși latura pur spirituală a fenomenului. Am caracterizat-o ca înălțare. Putem evita în mod laș forța copleșitoare sau s-o nesocotim în chip ușuratic. În nici unul dintre aceste cazuri nu apare impresia de sublim, ci aceea că omul se înalță deasupra lui însuși, fără să se uite pe sine. Cine posedă un simț real pentru sublim nu are voie să se simtă ca o ființă armonioasă dintr-un univers armonic, ci trebuie să sesizeze extraordinarul ce-i apare în față ca pe omenescul propriu-zis din el însuși. Că omul ca om este o ființă nemăsurată ne-o dovedesc impresia impunătoare a sublimului ca și impresia de același gen a tragicului. Iar acestea ne arată cît de unilateral înfățișază optimismul binevoitor al adoratorilor frumosului sensul universului, datorită faptului că alunecă pe deasupra enigmelor și nu intuiește nimic altceva decît pacea fericită. Conştiința tragică este știința despre menirea inevitabilă pentru suferință a tot ce este bun, unită cu forța de a obține din acest dezacord o stare finală de înălțare.

Strădaniile de a înțelege esența t r a g i c u l u i se văd împiedicate, chiar de la început, de două obstacole. Unul se află în întrebarea de care realități sau forme artistice este atașat tragicul, ce constă totuși, desigur, într-un proces subiectiv. De aceasta se leagă cealaltă chestiune, și anume dacă există un tragic în general sau numai un tragic dramatic. Amîndouă întrebările ajung la o controversă cu etica. – Artistotel se întemeiază pe argumente de natură psihologic-realistă; căci semnul distinctiv al tragediei, descărcarea ce ușurează, este un proces psihic și, ca să-i explice apariția, Aristotel consideră că în starea sufletească obișnuită, extraestetică, predomină întotdeauna o încordare, constînd în teamă și compasiune. Desigur, psihologia noastră nu știe nimic despre faptul că frica și mila, ca dispoziții sentimentale durabile, alcătuiesc fundalul obscur al sufletului; cu toate acestea, afirmația nu este cu totul inventată. Mulți oameni, în special copiii și artiștii, se găsesc constant sub apăsarea unei spaime primitive, aparent prin nimic justificată. Ceea ce alții cunosc doar din ceasurile de spaimă din nopțile de insomnie, teama de ceea ce nu poate fi cunoscut și numit vibrează continuu în suflet, în cazul unor astfel de naturi. De asemenea, o dispoziție duioasă, debordantă, o delicatețe ce ar vrea să mîngîie oameni și animale, plante și pietre, îi cuprinde pe anumiți oameni în așa măsură, încît i-am putea socoti stăpîniți de compasiune. Nu se poate găsi însă o trecere de la aceste stări sufletești, desigur rare de altminteri, la particularizarea lor estetică. Fiindcă, în receptarea tragediei, asemenea stări nu ajung totuși la o descărcare reală, care să elibereze cu adevărat sufletul. Nu putem rezolva o disonanță de

zgomote din ambianța reală printr-o armonie muzicală. Acele tensiuni de teamă și milă sînt puse în libertate, eventual, cînd citim în ziar despre suferințele groaznice ale unor naufragiați, dar ele nu se manifestă și nu se descarcă atunci cînd asistăm la soarta lui Tristan. Teama și compasiunea se aseamănă cu grija: ele îl leagă pe om de ceea ce e terestru, ele înfrînează eul superior din noi în loc să-l elibereze, așa cum cere și cum trebuie să ceară teoria.

Dacă cineva ar vrea să ne liniștească spunîndu-ne că se are în vedere o consecință calmantă, care intervine mai tîrziu, ar trebui să-i atragem atenția, de acord de altfel cu esteticienii mai vechi, că satisfacția este totuși resimțită concomitent cu apariția sentimentelor celor mai dureroase. Valorile emoționale tragice nu-și pot căpăta semnificația prin ceea ce survine, cumva, mai tîrziu. E suficient să amintim însă cele ce am spus mai înainte (cf. p. 114) ca să facem să se înțeleagă că nici așa-zisele valori emoționale tragice nu împiedică bucuria estetică. Realitatea psihologică ce o fundează este sentimentul de satisfacție cu care lăsăm fantezia noastră să zburde prin toate întinderile și profunzimile vieții. Sufletul vrea să trăiască din plin și neîmpiedicat în lumea de reprezentări creată de el. El nu dă înapoi în fața a tot ce este mai îngrozitor, ba chiar caută asemenea aspecte, pentru a se putea desfăta printr-o emoție foarte puternică. Așa cum anumite feluri de moarte, boli și lovituri ale destinului sînt în realitate mai lipsite de durere decît le visează fantezia, tot astfel ceea ce este mai dureros devine, în mod invers, suportabil ori chiar un stimulent de plăcere, atunci cînd pătrunde în lumea imaginației. Să nu ne lăsăm orbiți de folosirea cuvintelor. Ceea ce se numește tragic în viața de toate zilele este desigur trist, dar nu e tragic în sens artistic. Tragicul artistic posedă splendoare și măreție. Sîntem în prezența tragicului atunci cînt poetul face să se încheie o viață puternică și bine împlinită, în culmea ei. Ea ne provoacă totuși compasiune numai cînd amestecăm, în mod nelegitim, noțiunile burgheze în estetic. În unele anunțuri mortuare, se vorbește despre faptul că cineva a murit la vîrsta „venerabilă" de opzeci de ani. Din același punct de vedere, îl putem regreta pe eroul de tragedie, pentru că încetează din viață prematur. Eroul și poetul nu vor să stîrnească însă nici un fel de compătimire. Ei consideră tot atît de firesc, pe cît de înălțător, faptul că o lumînare care arde se consumă; lumînările ce nu devin flacără luminoasă pot să dureze desigur ani nenumărați. putem oare să numim așa ceva o βίος τέλειος?[1] Încă Aristotel a înțeles prin aceasta nu o vîrstă înaintată, ci o autodezvoltare netulburată. Împlinirea vieții eroului tragic se vădește, totuși, și în felul c u m dispare. Dacă ne întrebăm acum în privința sentimentelor ce derivă din simpatia personală pentru erou, atunci cele care se anunță sînt mai degrabă invidia și admirația, decît teama și compasiunea. Prin aceasta nu trebuie să fie tăgăduită nicidecum

[1] [Viață împlinită.]

semnificaţia suferinţei. Mai tîrziu, cînd vom lua în considerare omul de artă, ni se va da de înţeles, în modul cel mai insistent, că tocmai suferinţa înalţă valoarea personalităţii şi aş zice aproape că, în general, de abia ea o creează. Prin natura suferinţei, omul devine într-adevăr ceea ce este chemat să devină şi nici o vină care îl duce la suferinţă nu-i poate răpi calitatea de om. Fără îndoială însă, depinde pentru ce anume suferă. Dacă e vorba de nişte nimicuri, atunci zîmbim în faţa disperării lui; dacă sînt prescripţiile unei etichete, care au devenit de neînţeles pentru – cum se întîmplă adeseori în drama spaniolă – atunci clătinăm din cap; dacă, din contra, este vorba de lucruri care fac viaţa demnă de a fi trăită, atunci îl compătimim.

Teoria va proceda şi mai rău de îndată ce vor fi aplicate, fără jenă, criteriile eticii burgheze. Dacă starea sufletească de înălţare este explicată prin aceea că „noi trăim nenorocirea de care ne temem în viaţă, la cel mai înalt grad, însă într-un chip nevătămător, deoarece o trăim în sufletul altuia" – afirmaţia nu înseamnă, în fond, nimic mai bun decît: „slavă Domnului, că nu sînt eu acela". Este modul în care bătrînele citesc romane poliţiste. Acelaşi estetician spune: „în tragic, trebuie să fie salvat binele general, binele societăţii". Aici, maiestatea spiritului universal, în faţa căruia dispare orice mărime finită, este translată cu sînge rece asupra societăţii burgheze. Ordinea socială, ca imagine micşorată a ordinii universale eterne,ne permite o privire asupra măreţiei sale şi ne procură o satisfacţie plină de respect! Ba nu!, dacă apucăm să ne angajăm într-o atare ordine de idei, ar trebui să spunem că trăim în cea mai profundă emoţie nimicirea unei valori şi, cu această ocazie, devenim şi cei mai conştienţi de autenticitatea sa. Sau să recunoaştem primejdia nimicirii, care este în mod necesar inerentă tuturor posibilităţilor noastre[1].

Cu aceasta ajungem la latura obiectivă a tragicului. Prezentarea obişnuită limitează această particularitate a esteticului la un anumit fel de creaţie literară. Ea pretinde apoi, în tragedie, un erou şi vina acestuia, care trebuie să consiste într-o dăruire unilaterală faţă de ceva bun şi să conducă la suferinţă şi la prăbuşire.

Desigur, locul preferat pentru categoria tragicului este o anumită formă a dramei. Putem, oricum, să transferăm acest predicat – cu o anumită îndreptăţire – şi la alte domenii artistice, de exemplu, la muzică; în diverse rînduri, uverturile şi simfoniile au fost numite „tragice". Este îndoielnic că s-ar găsi aşa ceva în arhitectură; în schimb, există destule opere de pictură şi sculptură care înfăţişează obiecte tragice. Nu e nevoie să mai risipim vorbele arătînd că, în fiecare gen de artă, tragicul se exprimă într-un fel anumit şi potrivit cu mijloacele fiecărei arte în parte: arta plastică, de pildă, nu poate desfăşura decît

---

[1] Christoph Schwantke, *Vom Tragischen* [*Despre tragic*] („Zeitschrift für Ästhetik", X, pp. 24-36): „Trăim o zguduire tragică atunci cînd ni se prezintă întreprinderea unei serii, a uneia pe care o simţim ca aflîndu-se şi în posibilităţile noastre, aşa încît sfîşierea sa ne înspăimîntă ca o soartă proprie" (p. 25).

cu greu devenirea treptată a procesului tragic. Lucrul acesta îl face cu o claritate de neîntrecut romanul. Și în dramă latura luptei ajunge de asemenea la o perfectă conturare. Această luptă este omenește cu atît mai valoroasă și cu atît mai eficace artistic, cu cît ies la iveală, într-un mod mai hotărît, aceeași îndreptățire și aceeași putere a forțelor aflate în luptă. Participarea noastră este incitată în modul cel mai viu prin opoziția astfel ascuțită. Un erou nu pare neapărat necesar; căci concentrarea atenției poate fi obținută și fără o figură centrală, după cum ne arată numeroase romane tragice și drama *Țesătorii* a lui Gerhart Hauptmann. Trebuie să mai spunem apoi cu hotărîre că sensul unei adevărate tragedii nu a fost niciodată acela de a declara greșite unilateralitatea felului de a acționa și dăruirea pasionată – și a le pedepsi prin pieire. Toate expresiile: vină tragică, purificarea interioară, justiția poetică vor să facă din tragic un precipitat de morală poetică. O reflecție fără idei preconcepute nu află, totuși, nici o jurisdicție morală tocmai la cei mai mari poeți. În *Lear* este conținută la fel de puțină morală ca și într-o fugă de Bach; înainte de a i se împlini destinul, Macbeth este mai degrabă justificat decît condamnat. Simțul lui Shakespeare pentru situația de fapt, mai cu seamă pentru realitățile pasiunii și ale voinței, este prea puternic pentru ca el să poată lua poziție; în special eroii dramelor sale de tinerețe dau curs poftelor lor într-un mod atît de instinctual, ei sînt atît de mult niște tumori naturale ale egoismului și își schimbă atît de rapid sentimentele și părerile, încît o normă stabilă, să zicem aceea a iubirii aproapelui, nu prinde rădăcini în ei. Nu au nici un simț pentru injustiție și nu au conștiință. Creatorul lor nu-i condamnă nicăieri. Nu aș fi în stare să spun cum s-ar putea explica schema etică a teoriei obișnuite a tragediei, în cazul lui *Henric al VI-lea*. Cu toate acestea, chiar dacă nu apreciem ansamblul ca tragedie, în sens didactic, orientarea ei este tragică.

Tot pe o înțelegere eronată se sprijină și cerința ca orice tragedie să fie obligată să conducă la o conciliere. Idealul moral al unui echilibru al tuturor forțelor și exemplaritatea frumosului ideal au prilejuit părerea că și în tragedie ar trebui să fie soluționate discordanțele. Pentru drama serioasă, poate că se potrivește; tragedia autentică lasă totuși conflictul nerezolvat. Ea arată că în lume și în viață există contradicții care nu pot fi aplanate prin nimic, prin nici o măreție a caracterului, prin nici un eroism al luptei, prin nici o lipsă de vină și greșeli, ba chiar nici prin moarte. Tocmai în cele mai înalte valori ale omului se află unele condiții ale suferinței și ale pieirii. Deasupra divinității și a blîndeții sale iertătoare, stă destinul neîndurător. Există în această lume ceva impunător și nemilos, o justiție groaznică. Ea formează nucleul întunecat al tragediei, care ar putea să se numească de aceea, în genere, tragedie a destinului. Întrucît întotdeauna devenim conștienți de soartă de abia cînd ne este potrivnică, tragedia care dezvăluie domnia sorții este întemeiată pe nenorocire. Ne dăm seama de acest lucru deîndată ce se vădește limitarea omenească în ce privește marile întrebări. Există oare ceva mai groaznic decît reprezentarea stranie

despre un spirit uman închis într-un trup de animal? Și cu toate astea, toți sîntem într-o asemenea situație. Simțim slăbiciunea noastră și fatalitatea nu ne permite să depășim vreodată limita. Nouă oamenilor nu ne sînt acordate nici poziția exterioară, nici constituția psihică care să îngăduie celui ce se înalță să se afirme pe deplin. Această contradicție dintre eu și lume sau chiar din eul însuși, recunoscută ca imposibil de anulat și admirată ca puternica discordanță fundamentală a lumii, constituie conținutul obiectiv al tragicului. El poate fi înțeles numai dacă acceptăm că omul și lumea sînt în dizarmonie. Cine vrea să ducă o viață în pură frumusețe și să se refugieze în reprezentările pașnice ale unei armonii generale, acela e într-adevăr dator să nimicească tragicul. Tragedia nu pare compatibilă cu idealul de cultură și umanitate ce plutește prin fața ochilor celor mai aleși. Desigur, larma și zăngănitul de săbii, uciderea și mirosul de sînge prezintă însemnătate numai pentru evoluția istorică de pînă acum a tragediei și nu pentru esența sa permanentă. Însă orice tragism interior rămîne totuși, dacă ține să-și merite numele, legat de duritate, cruzime, disonanță. Georg Simmel a preluat această idee și a dezvoltat-o într-un *Fragment über die Liebe* [*Fragment despre dragoste*][1], publicat după moartea sa: „Tragedia lui Romeo și a Julietei începe odată cu măsura iubirii lor: pentru această dimensiune a lor, lumea empirică nu are loc defel. Dar fiindcă ea a venit totuși din această lume și trebuie să-și împletească evoluția reală cu condițiile acesteia, ea este împovărată, din capul locului, de o contradicție ucigătoare. Dacă tragicul nu înseamnă pur și simplu ciocnirea forțelor contrare ale ideilor, voințelor sau provocărilor, ci mai curînd faptul că ceea ce distruge o viață s-a dezvoltat dintr-o necesitate ultimă a acestei vieți înseși, că opoziția tragică față de lume este, în ultimă instanță, o contradicție cu sine însuși – atunci toți locatarii acelui strat numit «idee» sînt marcați de tragic. Nu aceasta conferă supraterestrului sau antiterestrului trăsătura lor tragică – faptul că lumea nu-i poate suporta, îi combate și poate că-i nimicește – acest lucru ar fi doar trist sau revoltător; ci faptul că – idee sau purtători ai ideii – ei și-au supt puterea de a se naște și a exista tocmai din această lume, în care nu-și află nici un loc".

Acestei concepții fundamentale i se opune o alta, asupra căreia s-a atras atenția încă de mai multe ori. Adalbert Stifter a exprimat-o prin cuvintele următoare: „Așa cum este în natura exterioară, așa este și în cea mai interioară, în natura neamului omenesc. O viață întreagă, plină de dreptate, simplitate și stăpînire de sine, raționalitate, eficacitate în domeniul propriu, admirație pentru frumos, toate reunite cu o strădanie voioasă și liniștită – o astfel de viață o socotesc mare; mișcările puternice ale sufletului, mînia ce se revarsă îngrozitor, pofta de răzbunare, spiritul iritat care tinde să activeze, doboară, schimbă, distruge și, în surescitarea sa, își năruie adesea propria viață – toate

[1] „Logos", X, 1921, pp. 1 și urm.

acestea nu le consider mai mari, ci mai mici, pentru că asemenea lucruri sînt doar produse ale unor forţe izolate şi unilaterale, cum sînt furtunile, vulcanii, cutremurele. Vrem să încercăm să vedem legea blîndă de care este condusă viaţa omenească" (Prefaţă la *Bunte Steinen* [*Pietre preţioase*]). Aplicate la tragedie, aceste cuvinte ar vrea să spună că nu conflictul care culminează în forma dramei şi zdrobirea de către soartă, ci depăşirea unor astfel de opoziţii ucigătoare alcătuieşte adevăratul nucleu al tragicului. În măsura în care contrazicerea se îndreaptă împotriva formelor grosiere şi vechi ale tragicului, ea mi se pare complet justificată. Dar ea este deformată şi devine o gravă eroare, prin faptul că scade intensitatea dispoziţiei receptorului pînă la un zîmbet blînd humoristic. Atracţia formală a faptelor tragice este comparată de cercetătorii mai recenţi ai problemei, cu epigrama şi cu paradoxul spiritual. Există mult adevăr într-asta. Aici însă contradicţia nu este soluţionată prin lipsa de contradicţie şi rîsul stîrnit de acest joc antitetic este rîsul disperării.

Distincţia pe care am menţionat-o poate fi făcută şi mai transparentă. Dizarmoniile existenţei umane, concepute în mod artistic, au efect humoristic, în cazul unei forţe mai mici, şi acţionează tragic de abia la o gradare energică: din nou, calitatea se schimbă odată cu gradul. Deseori, în faţa aceleiaşi situaţii, omul heraclitic din noi ar vrea să plîngă, iar cel democritic să rîdă. Nu putem imagina că evenimentele din *Totendanz* [*Dansul morţilor*] al lui Strindberg formează şi obiectul unui roman humoristic; de abia pentru sensibilitatea accentuată a unor asemenea oameni „moderni", ele devin un destin ce pericliteză viaţa. Între humor şi tragic există, ca să spunem aşa, un prag. Numai depăşind o anumită înălţime, excitaţiile obţin cu siguranţă un efect tragic. La aceasta contribuie apoi faptul că ele nu vin treptat, ci izbucnesc brusc. Pe bună dreptate, practica a preferat încă din vechime catastrofele, adică evenimentele ce se produc pe neaşteptate şi cu forţă. Dacă le descompunem în cele mai mici părţi şi în lungi serii temporale, atunci ele depăşesc mai greu pragul tragicului.

### 3. Urîtul şi comicul

Ca şi tragicul, urîtul se bazează pe discordanţă. E destul să amintim ceea ce s-a spus cu ocazia naturalismului (cf. p. 41) despre valoarea urîtului, pentru a se vedea limpede că urîtul nu poate fi pus pe plan de egalitate cu inesteticul. Pe de o parte, urîtul este delectabil estetic şi utilizabil artistic, aşa cum faptele o arată cu cea mai mare insistenţă[1], pe de altă parte, extraesteticul nu are deloc

[1] Mai de mult, se stăruia, ce-i drept, asupra faptului că artele nu oferă toate cu aceeaşi uşurinţă un spaţiu urîtului. Adam Smith, de exemplu, spunea: „*The picture of a very ugly and deformed man such as Aesop or Scarron might not make a disagreeable piece of furniture. The statue certainly would. Even a vulgar ordinary man or woman, engaged in a vulgar ordinary action, like what we see with so much pleasure in the pictures of Rembrandt, would be to mean a subject for statuary*" (*The Works* of Adam

nevoie să fie urît. Imaginile obscene înfățișează cele mai frumoase chipuri și totuşi cad în afara domeniului estetic; există apoi mii de obiecte şi evenimente ale vieții de toate zilele, care cu greu prilejuiesc vreodată o contemplare estetică. Urîtul se opune frumosului numai ca un dat contrar, în orice caz ca un dat pozitiv, indiferent dacă îl considerăm ca pe o valoare sau o nonvaloare; în acest sens, el e comparabil cu răul, dar îi este superior printr-o mai mare valență. Înrudit cu tragicul și comicul, el se distinge de frumos prin mobilitatea sa bogată în contradicții. Cu un cuvînt, urîtul este un concept de bază, unul alături de celelalte, și întrebarea principală este unde trebuie plasat. Îndeobște, estetica noastră nu mai concepe problemele după locul lor; în cazul acestor forme fundamentale, totuși, locul în ansamblu devine aproape tot atît de important pe cît este chestiunea însăși.

Artele plastice și drama ne arată destul de frecvent că sublimul și tragicul capătă un caracter covîrșitor printr-un adaos de urîțenie. Urîtul de acest gen se remarcă prin forța sa. Există lucruri pe care nu le putem privi și care, cu toate astea, ne fac să ne întoarcem mereu ochiul spre ele. Acest urît posedă forța de atracție a abisului. Deformarea urîtului, în special ceea ce este dezgustător, poate exercita o putere de-a dreptul fascinantă și în viața obișnuită, nu numai ca biciuire a senzualității excitate, ci și ca un mijloc dureros de surescitare a întregii noastre vioiciuni. Bolnavii nu se mai satură privindu-și în oglindă desfigurările, ba chiar pot găsi un anumit orgoliu în faptul că apariția lor respingătoare exercită asupra altora o forță de atracție funestă. Dacă sînt utilizate numai artistic, asemenea valori provocatoare sînt preluate, pe bună dreptate, de maeștrii artei în operele lor. Nici unul din acele fenomene ale vieții nu e incapabil să fie purtătorul unei forme de artă. Să ne gîndim la incestul din *Oedip* al lui Sofocle sau la *Filoctet*. Să privim infirmii leproși, acoperiți de ulcerații, în tabloul lui Holbein reprezentînd-o pe sfînta Elisabeta.

Un urît autonom se naște de îndată ce este obținut printr-o ușoară abatere de la ceea ce e plăcut și de la frumosul ideal. O mică deplasare într-un pătrat sau aplicată unui cerc, punerea laolaltă a unor culori ce nu se potrivesc au un efect urît. Așa ceva nu intră în discuția noastră, atîta timp cît este rezultatul neîndemînării artistului; tulburarea fără sens a unei desfășurări naturale nu poate fi niciodată justificată. Ea poate fi totuşi intenţionată artistic şi permisă. Mai întîi ca o rezistenţă împotriva frumosului, ca întunericul din care se desprinde iradiind lumina, ori ca mlaştina în care prosperă flori minunat de strălucitoare şi parfumate, ori ca forţa obscură cu care luptă binele. Şi

---

Smith, 1811, V, p. 250). [„Portretul unui bărbat foarte urît şi diform, cum erau Esop sau Scarron, poate să nu reprezinte o piesă de mobilă neplăcută. Statuia lor ar prezenta-o cu siguranţă. Un bărbat sau o femeie de rînd, chiar vulgari, angajaţi într-o acţiune obişnuită, vulgară, aşa cum îi vedem cu atîta plăcere în tablourile lui Rembrandt, ar putea însemna un subiect pentru sculptură".]

mai importantă încă este capacitatea urîtului de a face să răsară din el valori estetice. Acolo unde ochiul şi urechea se bucură în faţa unor forme sau conţinuturi obişnuite, acolo sîmburele sufletesc ascuns în ele se lasă anevoie desprins din coajă. Percepţia noastră trece comod pe lîngă asemenea lucruri, fără să bănuiască vreun foc ce arde înlăuntrul lor. În clipa în care este părăsit ceea ce e obişnuit şi armonic şi atenţia noastră este atrasă extrem de puternic de o selecţie formală care se abate de la normă, înţelegem senzorialul ca expresia unei vieţi psihice valoroase, ascunsă într-însul. Frumosul convenţional devine mult prea repede inexpresiv, urîtul neaşteptat este, de cele mai multe ori, plin de expresivitate. De aceea artiştii se abat cel mai mult de la ceea ce satisface sensibilitatea şi este plăcut estetic, acolo unde vor să potenţeze expresia în mod conştient. Ei o fac mai cu seamă cînd e vorba de revelat acel imperiu care nu e din această lume; atunci frumosul trebuie să fie evitat şi poate fi înlocuit prin formele sărăcăcioase şi mute ale urîtului. Toate genurile de frumos, frumuseţea strictă a formelor, cea jubilantă a culorilor, frumuseţea eufonică a armoniilor muzicale, toate acestea consumă oarecum atîta forţă pentru latura lor exterioară strălucitoare, încît pentru ceea ce e în interior nu mai rămîne nimic. Ele se recunosc ca nişte copíi ai lumii de dincoace. Este dreptul şi scopul lor propriu-zis. Acolo însă unde ţine să se exprime suferinţa cea mai profundă a unei inimi de artist şi unde ceea ce este mai ascuns şi mai spiritual vrea să iasă la lumină, acolo urîtul se oferă, alături de distincţie, ca un mijloc suficient de expresie.

În manualele de estetică, este expus cu deosebită satisfacţie faptul că frumuseţea corpului omenesc este o formă de transparenţă a sănătăţii, că forţa şi agilitatea membrelor le asigură frumuseţea dinamică ce stă deasupra celei pur formale. Evident însă că aceasta nu se potriveşte pe latura pozitivă, fiindcă circulă destui oameni printre noi care au obrajii roşii şi muşchii viguroşi şi, în general, sînt sănătoşi tun, fără ca prin asta să devină nişte frumuseţi. Un nas mic şi cîrn deasupra unei guri largi, bărbăteşti, nişte ochişori mici alături de nişte urechi mari, un gît scurt şi o mînă pătrată nu devin plăcute estetic nici chiar prin cea mai viguroasă sănătate a posesorului. Cu toate acestea, sănătatea ar putea reprezenta condiţia exclusivă. Prin urmare, un trup bolnav ar fi în orice condiţii urît, iar unul sănătos ar fi premisa indispensabilă a unui exterior plăcut, cu toate că ar mai avea nevoie, pentru frumuseţe, şi de adăugirea altor momente. Totuşi, ideea rămîne insuficientă şi în această variantă. Există printre boli unele care pot fi numite desfigurante şi care au fost folosite în artă ca exemple pentru urîtul contrariant: este cazul ciumei în *Der schwarze Tot* [*Moartea neagră*] a lui Hermann Lingg şi al hidropiziei în *La joie de vivre* [*Bucuria de a trăi*] a lui Zola. Există şi alte boli care pot persista o perioadă lungă şi, poate niciodată, nu devin vizibile, tulburări ale funcţiei fiziologice ce pricinuiesc moartea subită. În fine, cunoaştem însă şi suferinţe care au deseori, pentru o privire lipsită de prejudecăţi, un efect de înfrumuseţare. Chiar şi la

tuberculoşi putem vedea această frumuseţe transfigurată: o statură zveltă, piele transparentă, uniform palidă, ochi strălucitori. Este o frumuseţe independentă de natură, revelatoare a sufletului şi care stă mai presus de jubilarea formelor şi culorilor unui trup în deplină strălucire. Cel ce consideră sănătatea trupească drept un minimum estetic va reprezenta, ca pictor, fericirea maternă, desenînd probabil o mamă rubensiană, cu şolduri largi şi cu sînii plini de lapte, în momentul în care îşi alăptează copilul. Dimpotrivă, artiştii mai sensibili se uită cu un uşor dezgust sau cu milă la această fericire a sănătosului animal cu pui, fericire pe care o socotesc animalică şi nelegată, în mod necesar, de dezvoltarea spirituală. „*Quand je ferai une mère*, spunea Millet, *je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant*"[1].

Ultimul adăpost al urîtului se află în comic. În măsura în care urîtul înseamnă o deviere de la normă, el se poate transforma, în anumite condiţii, în comic. Aristotel însuşi a lăsat deja să se înţeleagă aceasta, caracterizînd comicul ca fiind urîtul nevătămător; Rousseau repudia comedia, deoarece ar solicita complicitatea cu acţiuni şi caractere josnice, (pentru φαῦλον[2], cum îi spunea Aristotel într-un context asemănător). Naturile delicate sînt incapabile de aceea să întîmpine cu ilaritate multe lucruri care apar majorităţii drept comice. Ele nu pot rîde cînd citesc, în revistele humoristice ilustrate, farsa răutăcioasă, jucată unuia sau altuia. Sînt oare cu adevărat potrivite pentru înveselirea cititorului toate poznele pe care le face Reineke Fuchs[3]? Putem rîde de George Dandin al lui Molière şi de mizantropul său? În *Bolnavul închipuit*, doctorul Diafoirus îl laudă astfel pe nătîngul său fiu: „N-a avut niciodată imaginaţia prea vie şi nici acea minte scăpărătoare, care se observă la unii, dar tocmai acest lucru mi s-a părut promiţător pentru puterea lui de judecată, calitate esenţială în meseria noastră. Cînd era mic, n-a fost niciodată un copil zglobiu şi nici prea ager; era întotdeauna molatic, blînd şi tăcut, nu scotea nici o vorbă şi nu lua niciodată parte la aşa-zisele jocuri copilăreşti. Ce ne-am mai căznit pînă a-nvăţat să citească! Avea nouă ani şi nu cunoştea încă literele. «Bravo – îmi spuneam în sinea mea – pomii tîrzii dau cele mai bune roade. În marmură sapi mult mai greu decît în nisip...»"[4]. – Această descriere provoacă de cele mai multe ori hohote de rîs. Sînt mişcat de o asemenea dragoste părintească, dar nu înveselit, şi groaznica plăcere a scriitorului care rînjeşte batjocoritor, în această schimonosire a umanului, îmi creează mai curînd impresie de suferinţă şi de urîţenie, decît de comic distractiv. Bună parte din ceea ce trece drept comic rămîne pe o treaptă la fel de joasă ca şi tragicul brutal, care formează polul

---

[1] [„Cînd voi picta o mamă, voi încerca s-o fac frumoasă prin simpla ei privire asupra copilului său".]

[2] [Urît, rău.]

[3] [Rănică Vulpoiul.]

[4] [*Bolnavul închipuit*, traducere de Tudor Bogdan şi Şt. Crudu, în Molière, *Opere*, vol. 4, Bucureşti, ESPLA, 1958, p. 661.]

opus. Principii întreţineau odinioară idioţi, pitici şi monştri ca obiecte ale plăcerii lor de a rîde. Ei găseau, desigur, pe de o parte, o satisfacţie în judecăţile cîteodată scînteietoare şi libere de orice constrîngere curteană ale acestor sărmane fiinţe. Pe de altă parte, se distrau totuşi la vederea acestor apariţii groteşti. Copiii şi oamenii necioplţiţi rîd şi astăzi de cei care sînt beţi, de cocoşaţi, de degeneraţi. Teatrul de marionete, în care prostul împarte şi primeşte ciomege, mizează pe plăcerea pentru cruzime ce domneşte în spiritul neevoluat. În acest punct, se dezvăluie de asemenea înrudirea secretă şi înfricoşătoare dintre tragic şi comic. În ambele categorii, se ascunde ceva ce aruncă o lumină vie asupra caracterului agitat al fiinţei noastre. Trebuie să spunem din nou că şi comicul este inteligibil, în toată întinderea sa, numai dacă avem în faţa ochilor necumpătarea omului. Sublimul şi urîtul, tragicul şi comicul pot conţine, în egală măsură, trăsături groteşti, în care se exprimă ceva enorm.

Să privim totuşi omul aşa cum este în realitate. Pentru el, satisfacerea propriilor plăceri se află pe primul loc. Ca să nu mai vorbim despre foame şi dragoste, ar trebui să citäm mai întîi curiozitatea şi aspiraţia la putere. Dorinţa vie de a asista la toate întîmplările face din bătrînii respectabili nişte copii nerăbdători şi preschimbă cele mai blînde femei în bestii: ele nu suportă, pur şi simplu, dacă trebuie să lipsească dintr-un loc unde se întîmplă ceva. Nici o osteneală nu e prea mare şi nici o primejdie nu le sperie, de îndată ce e vorba să fie de faţă la o procesiune sărbătorească ori la o răscoală populară; aceeaşi curiozitate le împinge în teatre şi în expoziţii artistice. Iar sentimentul unei puteri exercitate le consolează de toate neajunsurile existenţei. Acelaşi sentiment îl îndeamnă pe bolnav să-i chinuie pe cei din jurul său, îl îmboldeşte pe superior la maltratările fizice sau spirituale ale celor care depind de el; viaţa exterioară ca şi cea interioară a omului este plină de dorinţa de influenţă. O ultimă plăcere general-umană poate fi provocată însă şi de absurd. Există o plăcere activă de a depăşi limitele şi una pasivă pentru ceea ce este absurd; ea este aceea care asigură ecoul cel mai puternic comicului. O întreagă armată de fabricanţi de farse, directori de teatre şi actori, trăieşte de pe urma acestei plăceri pentru absurd. Într-o „revistă humoristică", am citit o „poveste" care începe aşa: „A fost odată un prinţ care se numea Agnes şi la miezul nopţii s-a dus la cimitir ca să ia domnia acolo şi să-şi lase barbă. Deodată i-a ieşit în cale un bărbat care s-a dat drept Cromwell, care murise pe drept în acest fel, şi i-a strigat: O, întoarce-te! întoarce-te! El însă înţelese: O, jerum, jerum[1] şi plînse şi se prefăcu într-o garoafă. În potirul garoafei se strînse curînd o picătură de rouă ce putea fi luată drept un flamingo şi cînd acest bazilisc se privi în oglindă, se sperie pur şi simplu, atît semăna de bine". Acesta este absurd curat, fără nici o urmă de spirit. Totuşi această suverană disprepuire a oricărei logici

[1] [„O, Jerum!" este o prelungire a exclamaţiei „O, je" (= „O, Jesus!"); confuzia din „poveste" e posibilă în limba germană cu „O, kehr'um" (= „întoarce-te!").]

are un efect amuzant asupra celor mai mulţi oameni. Şi în eliberarea de constrîngeri a realităţii se ascunde ceva ce leagă lipsa de sens cu vorba de spirit, cu jocul şi cu arta. Înainte de toate, cu comicul, întrucît poate provoca, desigur, cea mai vie plăcere, dar nu o bucurie sinceră, profundă. Şi la Christian Morgenstern se găsesc poezii care s-au născut fără vreun sens abstract, numai din plăcerea pentru rimă sau sonoritate, de exemplu *Gruselett* (*Gingganz*, 16):

Gurgoaie Aripeală
prin stufărihăţiş.
Buhorul taie peală
şi chiorlăie hîrbiş[1].

De multă vreme se încearcă să se explice comicul, pornind de la rîs. Nu se va reuşi niciodată, pentru că, pe de o parte, rîsul este provocat şi de alte procese corporale şi psihice, iar, pe de altă parte, lipseşte adeseori din impresiile comice. Mai bogată în perspective este descrierea trăirii interioare şi a cauzei din afară. Comicul poate fi considerat, ca oricare dintre celelalte categorii, în primul rînd, ca o dispoziţie particulară, la baza căreia stă natura obiectului. El are, aşadar, o latură subiectivă şi una obiectivă. Procesul subiectiv este diferit interpretat, de fiecare dată, potrivit concepţiei psihologice fundamentale. O teorie care a fost multă vreme valabilă descria impresia de comic ca pe un concurs de sentimente. Întrucît însă psihologia mai nouă nu vrea să recunoască o concomitenţă a mai multor sentimente, ea reduce comicul la posibilitatea de distingere a mai multor laturi într-un sentiment independent, unitar. Privit mai de aproape, procesul trebuie să consiste în aceea că privitorul aşteaptă ceva mare sau plin de importanţă şi este stimulat la ilaritate prin intervenţia a ceva mic ori fără valoare. Comic este – după explicaţiile lui Lipps – ceva mic care se dă drept ceva mare şi apoi piere brusc în nimicnicia sa; impresia noastră se compune din uluire şi clarificarea ce-i urmează şi această mişcare de reprezentări se repetă pînă ce, în cele din urmă, se potoleşte. Prin urmare, sentimentul specific al comicului ar trebui conceput astfel: pregătirea psihică pentru o impresie puternică este dezamăgită de apariţia unei impresii slabe, iar caracterul plăcut s-ar explica prin aceea că forţa psihică excedentară, întocmai ca orice superioritate energetică interioară, în general, este resimţită ca plăcută. Exprimîndu-ne puţin mai altfel, plăcerea comică ar fi una ce decurge dintr-o supratensionare a atenţiei. S-ar putea spune, din alte puncte de vedere psihologice, cu egală îndreptăţire, că este vorba de o supratensionare

---

[1] [Cf. Christian Morgenstern, *Groznicărie*, în *Cîntece de spînzurătoare*, traducere de Nina Cassian, Bucureşti, Univers, 1970, p. 254. Textul german:
„Der Flügelflagel gaustert
durchs Wiruwaruwolz,
die rote Fingur plaustert
und grausig gutzt der Golz". ]

momentană a conștiinței. Este problematic însă dacă preschimbarea a ceea ce este important într-o chestiune fără însemnătate provoacă un du-te-vino al mișcării reprezentărilor și o așa-zisă stagnare psihică[1]. Ceea ce se poate observa a fost perceput, pe de o parte, ca o oscilație de intensitate a întregului tablou comic, ca o devenire mai slabă sau mai puternică, așa cum apare în cazul meditației sau al audiției de muzică și prin care ar fi stinsă numai desfășurarea temporală și nu specificitatea calitativă a procesului. A doua teorie ar trebui să convină mai mult observației imparțiale decît prima. În orice caz, deoarece descrierea și explicarea procesului psihic depinde în mod absolut de concepția psihologică generală, chestiunea poate fi rezolvată cu greu în cadrul unei estetici care tinde spre autonomie.

Și pentru estetică sînt mai importante, mai întîi, cunoașterea împrejurărilor obiective ce conduc la impresia de comic în afara și în cadrul artei – și apoi, o înțelegere a semnificației mai profunde a comicului în general. – Prima sarcină este îngreunată de faptul că deosebirile individuale și istorice nu sînt, desigur, nicăieri mai sesizabile decît tocmai în acest domeniu. Am discutat mai înainte motivul pentru care sfera comicului trebuie să se îngusteze pentru omul de cultură rafinat. Vrem să ne amintim acum cît de nemaipomenit de repede îmbătrînește comicul. Farmecul comicului intelectual, deci acela al vorbelor de spirit și al jocurilor de cuvinte, pălește în puțini ani și chiar și reprezentarea prin desen este împinsă cu o uimitoare rapiditate din cîmpul valoric al comicului în domeniul a tot ce este indiferent și insipid. Există însă, orișicum, cîteva tipuri durabile. Înțelegem prin comicul intuitiv toate acele lucruri și procese care provoacă prin simpla percepție senzorială sentimentul comicului. Trebuie distinse două cazuri. Mai întîi: rîdem atunci cînd percepem o lezare inofensivă și nejustificată a unei legități cunoscute, sau cînd ceva insignifiant se înghesuie în locul a ceea ce este important și așteptat. Pe scenele de specialitate, putem vedea adeseori următoarea glumă: Cineva încearcă să tragă pe scenă un cal care se găsește în culise. Nu reușește. De aceea, cheamă în ajutor un al doilea, pe un al treilea, pînă ce, în cele din urmă, șase bărbați se alătură, care trag, pufnind și asudînd, de un odgon solid. În spatele scenei, după ce s-a încordat și al șaselea, unul cu statură herculeană, odgonul se mișcă și apare un căluț de lemn, mic de tot. Este caraghios, pentru că e tulburată legitatea raportului dintre consumul de energie și rezultat și fiindcă ceva relativ mare este înlocuit, pentru intuiția nemijlocită, cu ceva relativ mic. Condiția este ca sentimentele de neplăcere, legate de intuirea a ceea ce e fals ori lipsit de valoare, să rămînă slabe și ca nonvaloarea respectivă să se iveasca apoi cu aparentă îndreptățire, aducînd cu sine, rapid și sigur, asociația cu contrariul său, deci cu ceea ce este convenabil.

---

[1] După cercetările lui Baerwald, sprijinite pe numeroase observații („Zeitschrift für Ästhetik", II, pp. 224 și urm.), „pendularea" apare într-adevăr, însă numai ca o particularitate a unor persoane; ea nu mai oferă, așadar, nici un suport teoriei stagnării.

Asemenea cazuri se pot explica, aşa cum au făcut-o unii filosofi francezi, prin faptul că sfărîmarea unei opreliști duce la un sentiment al propriei superiorităţi şi libertăţi. Dar şi procesul contrar poate provoca totuşi impresia de comic. Cînd cineva face nişte mişcări maşinale, fie intenţionat, fie din distracţie, el ne apare comic. Dacă întîlnim un om despre care tocmai vorbeam şi pe care îl credeam departe, spunem: ce comic! Desigur, aici mecanizarea a ceea ce este altminteri incalculabil sau fiinţa automatizată ce înlocuieşte vioiciunea normală sînt cele ce apar comice privitorului, prin lipsa lor de valoare şi nimicnicia lor. Caracterul imediat al percepţiei rămîne o condiţie principală pentru ambele specii. De aceea comicul intuitiv este greu de descris şi de împărtăşit prin cuvinte. Trebuie să-l trăim sau să-l obţinem reprezentat de creionul desenatorului.

Şi despre cuvîntul de spirit [Witz], de care ne ocupăm ca de a doua clasă a comicului, este valabilă regula: pe cît de viu ne poate înveseli pe moment, pe atît de repede este şi dat uitării. Cu fiecare repetare, el pierde din farmec – cu excepţia celui care o spune şi care îşi sărbătoreşte, prin efectul rîsului, un triumf al vanităţii. Spusele spirituale îndeamnă la formarea de reprezentări de semnificaţie care sînt brusc nimicite. Deasupra patului dintr-un han de ţară, am găsit odată scris cu litere mari următorul sfat bine intenţionat: „Şi dacă te urci în acest pat, trage după tine şi celălalt picior". Vorba aceasta, care duce de la comicul intuitiv la cel verbal, cere formarea unei reprezentări intuitive, care de îndată ce s-a împlinit, îşi pierde ponderea psihică. Ideea că cineva ar putea uita să-şi ia în pat şi celălalt picior este, mai ales cînd apare ca imagine, nemijlocit comică, prin contradicţia faţă de tot ce este obişnuit. Şi acum, un exemplu de spirit pur. Un academician împărţise, într-o vreme de mult apusă, pe docenţii universitari în ordinari, extraordinari şi dinari, prin care înţelegea pe docenţii privaţi, cu dare de mînă, care pot aranja ospeţe îmbelşugate. Dacă termenul „Dinarius" ar exista, fie şi numai în sensul de amfitrion în genere, el ar fi poate folosit, în acest caz, într-un chip mai adecvat, dar nu comic. Ceea ce face comicul propoziţiei este formarea cuvîntului, liberă şi totuşi condiţionată de modele sonore, dimpreună cu sensul secundar, maliţios. Aptitudinii spirituale îi aparţine deci o putere de stăpînire a limbii, ba chiar o forţă creatoare, care este înrudită cu talentul poetului. Iar la efect mai contribuie şi tendinţa – care este de cele mai multe ori un atac mai mult sau mai puţin ascuns (chiar şi în cuvintele de spirit indecente). Să mai întîrziem totuşi asupra tehnicii witzului.

Producerea jucăuşă a unei conexiuni neaşteptate se manifestă, mai întîi, în utilizarea unor simple similitudini sonore. Aşa, de pildă, cînd Hans von Bülow le numea pe cele două cîntăreţe de pe scena sa, care se distingeau prin corpolenţă, cele două „primatone", ori cînd vorbea despre directorul său de scenă şi soţia acestuia, care ştia să compună, ca despre „Culise şi Mausicaa"[1]. Să

---

[1] [Aluzie la episodul din *Odiseea*, al întîlnirii dintre Ulise şi Nausicaa; joc de cuvinte complex, fiindcă „Maus" înseamnă „şoarece".]

mai amintim folosirea ambiguității și din alte jocuri de cuvinte. O elevă care descrisese, într-o compunere despre Fecioara din Orléans, extazele și viziunile acesteia, încheie cu cuvintele: „Din aceasta se vede că fecioara este o stare supranaturală". Echivocul stă în cuvîntul „supranatural".

Într-un alt mod sînt alcătuite vorbele de spirit care nu se joacă cu cuvinte și sunete, ci cu lucrurile și orînduielile acestei lumi. Un glumeț pune pe un copil să-și descrie astfel impresia pe care i-a făcut-o un concert: „O doamnă țipa, fiindcă își uitase mînecile, în timp ce un chelner cînta la pian". Prima parte a frazei conține o falsă interpretare cauzală, iar a doua o concluzie analogică falsă, bazată pe perceperea fracului. Această răstălmăcire a tuturor raporturilor naturale și sociale trezește un sentiment de superioritate subiectivă, care transformă acele discordanțe surprinse de gîndire cu iuțeala fulgerului, într-o sursă de plăcere. Cînd profesorul își încheie descrierea șarpelui cu clopoței cu întrebarea: „Cine cunoaște o vietate asemănătoare, în care nu trebuie să avem încredere?" și elevul îi răspunde „cocostîrcul"[1] – nu numai asemănarea sonoră este cauza oarecum intuitivă a rîsului, ci și imaginația ce domină liber are aici o mare contribuție. Îi numim spirituali pe oamenii care au aptitudinea de a vedea pretutindeni similitudini neașteptate și de a le reda cu pregnanță lingvistică, ba chiar perceptibilitate fonetică. Nu a fost deci prea absurd faptul că, în secolul al XVIII-lea, o capacitate psihică a fost ilustrată cu denumirea de „Witz" [cuvînt de spirit provenit din „Wissen"]. Pentru că de la mobilitatea unui spirit glumeț, în sensul nostru obișnuit, pînă la aptitudinea de a promova știința și arta prin descoperirea de asemănări surprinzătoare și prin crearea de raporturi între lucrurile cele mai depărate, se desfășoară o linie continuu ascendentă.

Mi se pare că valoarea vitală a witzului constă în aceea că ne scoate măcar pentru cîteva clipe din ordinea uniformă a realității. Cuvîntul de spirit înseamnă o transformare a realității, ce rămîne tot atît de mult în urma acesteia pe cît, pe de altă parte, o depășește. De aceea vorbele de duh reușite nu sînt de disprețuit, ci înseamnă pentru cel care le spune un fel de creație artistică, iar pentru cel care ascultă un fel de satisfacție estetică. Pe vremuri, miraculosul trecea drept o componentă esențială a artei. Baumgarten își dăduse deja pe larg părerea asupra sa, sub titlul *Taumaturgie estetică.* Nouă nu ne-a rămas mai mult decît valorificarea artistică a ceea ce e surprinzător, iar în comic avem mijlocul cel mai sigur și mai de încredere în acest sens. Cine deduce arta din instinctul ludic poate considera orice fel de comic activ ca o haltă pe drumul ce duce la cea mai înaltă artă, și aceasta cu atît mai mult, cu cît comicul este îndreptat spre intuitiv. În desen, acest lucru e de la sine înțeles. Și în muzică; fiindcă abaterea bruscă a unei melodii sau a unui ritm, intervenția unui timbru neașteptat nu există decît pentru ureche. Dar și în comicul ce ia formă lingvistică, interesează foarte mult alegerea cuvintelor și a sunetelor.

---

[1] [Jocul de cuvinte e posibil doar în germană, unde cele două vietăți se numesc „Klapperschlange" și „Klapperstorch".]

Dacă urmărim această linie pînă la capăt, dăm peste o noțiune ce se opune conceptului de destin care fundamentează tragicul și, ca și acesta, este străină discuției filosofice. Mă refer la hazard. S-ar putea spune că orice comic este o reprezentare concentrată și evidentă a domniei hazardului, căci el reunește ceea ce este neasemănător și schimbă zburdalnic între ele ceea ce este plin de sens cu ceea ce e fără rost. Trei acrobați îmbrăcați în frac și care – cu jobenele în mînă – se recomandă onoratului public, sînt împletiți de Thomas Theodor Heine într-un viguros ornament: imposibilul se realizează prin capriciul destinului și al avocatului său artistic. Cum însă orice hazard trebuie să se întemeieze pînă la urmă pe o legitate ascunsă, orice situație comică și orice cuvînt de spirit sînt de asemenea fondate și justificate cauzal. Dintre nenumăratele îmbinări arbitrare pe care le-am putea opune celor existente în realitate, doar cîteva sînt totuși comice – tocmai acelea care prezintă din nou, în fondul lor cel mai adînc, o legătură logică. Nici cel mai aspru critic nu va voi deci să refuze cuvîntului de spirit orice drept la viață. El îl merită și îl păstrează întocmai ca și superstiția. Măsurile de prevedere superstițioase, cărora obișnuiesc să le aducă jertfă în ascuns pînă și cei mai lipsiți de prejudecăți (mă gîndesc la vorbulița „bate-n lemn") se sprijină pe convingerea semiconștientă că, pe de o parte, omul ar putea influența cursul întîmplărilor aparent independente și că, pe de altă parte, ar domni un raport secret între cele mai depărtate lucruri. Ca și witzul, superstiția clădește o lume în care subiectivitatea omului se desfășoară liberă și în care nu există deosebiri contrastante, unde mai curînd lucrurile cele mai îndepărtate se întîlnesc laolaltă, la fel de ușor ca și cele învecinate. Jocul imaginației din poveste este strîns înrudit cu aceasta. Iată de ce basmul tolerează comicul de situație cel mai plat și întorsătura lingvistică cea mai trăsnită – ca atunci cînd prințesa îi spune măscăriciului: „Nu mă tulbura în reflecțiile mele", iar el răspunde: „Nu sînt nisetru, sînt maestrul de încartiruire"[1]. Într-o poveste a lui Brentano, „bătrînilor înaintași" le sînt opuși „tinerii codași"[2].

În ce privește predominarea spiritului lingvistic și a hazardului în lumea comicului, cu greu s-ar putea găsi o mai bună culegere de exemple decît opera lui Christian Morgenstern. Cînd un purcel-de-patru-pătrimi se întîlnește la dans cu o cucuvea-anacruză, se înnoadă o legătură între cele mai străine obiecte; cînd în poezia despre stilou se spune:

> Cară deci un plin! (pricepi tu:
> Ca să calci mereu ca dreptu')[3]

---

[1] [Joc de cuvinte intraductibil; expresie „Störe mich nicht" („Nu mă tulbura") este reluată de măscărici, printr-o asociere pur fonetică, în: „Ich bin kein Stör" („Nu sînt nisetru).]

[2] [În germană, jocul de cuvinte e mai picant: „Altvorder / Junghinter".]

[3] [Cele două versuri despre „Füll(federhalter)" sînt în original:

lucrurile stau în cap (ca să rămînem în imagine). Pentru ceea ce există, Morgenstern găseşte ceva corespunzător sau ceva opus: el trece la comparativ pe „die Nähe" („apropierea") sub forma „die Näherin" („cusătoreasă"); cuvîntului „Sitzfleisch" („astîmpărul" – dar şi „carnea şezutului") i-l opune pe „Sitzgeist" („spiritul şezutului"); cuvîntului „Weste" („vestă") îi corespunde, la el, „Oste" („ostă"), care va fi purtată, de aici înainte, de toţi domnii rafinaţi. El schimonoseşte regulile gramaticale, frazele şi topica în modul cel mai hazliu şi deseori cade, prin renunţarea la sensul cuvîntului, în dadaism. Aşa, de pildă, la sfîrşitul cunoscutului *Cîntec al federaţiei fraţilor de spînzurătoare:*

O groază! Auziţi sclipind
Copita gloabei de argint?
O cucuvaie: vae! vae!
Şi gem, se tem, se vaită-droaie![1].

Deoarece oamenilor li se poate găsi, în genere, puţină valoare şi sens, lucrurile neînsufleţite sînt trezite la viaţă (un sunet de clopot încearcă să-l alunge pe altul) şi sînt create fiinţe noi: unui spiriduş al corăbiilor îi scrie spiridusa sa, din *tout le monde* apare o fiinţă Toulemond, care trăieşte împreună cu Mondamin, pe lună, nişte întîmplări cu care nu e deprins nici măcar prostănacul[2]. Ce straniu şi ce minunat se împletesc realul cu lingvisticul, cînd cuvîntul „Werwolf" („vîrcolac") vrea să fie declinat de învăţător sau cînd semnele de punctuaţie, luptîndu-se între ele, întemeiază o „asociaţie anti-punct şi virgulă" („Antisemikolonbund")! Procesele cele mai imposibile sînt descrise cu un aer serios, obiectiv şi totuşi cu multă simpatie – deseori cu o mină melancolică. Morgenstern ne conduce, prin toate genurile de comic fantastic-jucăuş, la cele două forme de care ştiinţa noastră se ocupă cu o deosebită plăcere: la caricatură şi la humor.

Deformarea grotescă începe în modul cel mai eficient în cazul obiectelor potrivite pentru aşa ceva. Pictorii şi poeţii ar trebui să caricaturizeze numai ceea ce comportă deja o uşoară adiere de comic; oglinda concavă, în care caricaturistul captează o formă conturată, acţionează infailibil comic cu deformările sale tocmai acolo unde există o urmă de comic. Faptul acesta se vede cel mai limpede în caricaturile care transformă capul uman într-un cap de animal. O tehnică specială s-a dezvoltat în caricaturile politice. Ele reprezintă

---

„Trag einen Füll drum! (du verstehst:
Damit du immer aufrecht gehst)".]

[1] [Cf. Christian Morgenstern, *Cîntece de spînzurătoare*, traducere de Nina Cassian, ed. cit., p. 13; este o transpunere a textului:
„O Greule, Greule, wüste Greule!
Hört ihr den Ruf der Silbergäule?
Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz!
Da taut's, da graut's, da braut's, da blaut's!"]

[2] [Joc de cuvinte bazat pe: „der Mond" („luna") şi „der Mondkalb" („prostănacul").]

întîmplări şi planuri, în general, tot ce este abstract, lucrînd fie după modelul marii arte, fie cu simboluri proprii. Acestea sînt luate, de cele mai multe ori, din locuţiunile metaforice. Dacă, de pildă, noi caracterizăm „dependenţa" prin locuţiunea „a atîrna de pulpana cuiva", atunci caricaturistul o desenează în acest fel. Fabulele cunoscute cu animale şi parabolele trebuie, de asemenea, să servească ţelurilor sale. În cadrul imaginii, relaţiile autentic artistice, aşadar valorile spaţiale şi raporturile formale, cedează în favoarea conţinutului obiectiv şi a intenţiei instructive. Dacă e vorba cumva să se explice mărimea unei împărăţii şi micimea alteia, desenatorul nu se dă în lături să deseneze pe suveranul primei ţări de trei ori mai mare decît pe al celeilalte. – Vorbim de parodie şi „travesti" atunci cînd, prin transpunerea în condiţii asemănătoare, dar schimbate, sînt luate în derîdere, odată cu păstrarea acestora, fie forma – ca în parodie, fie conţinutul – ca în travesti. Prima simfonie a lui Mahler cuprinde un marş funebru hazliu, în care ambele posibilităţi sînt exploatate muzical. Pe cîtă vreme grotescul lasă în urma lui orice fel de model, într-o fantezie liber creatoare, – în formele zise ale burlescului, sau se promovează la înălţimi sublime ceea ce e comun, sau se coboară ceea ce este eroic la un nivel burghez şi plat. La acestea se adaugă, firește, toate mijloacele ajutătoare care pot stîrni rîsul. Un vers precum:

*... Italiam primus conclamat Achates,*
*Italiam laeto socii clamore salutant*

(*Eneida*, III, 523 şi urm.)[1]

sună astfel în *Eneida* lui Blumauer:

Urlă deodat': Italia!
Achates din cabină.
Italia! răsună-n faţă,
Italia! răsună-n dos,
Italia! şi la mijloc[2].

Prin h u m o r , înţelegem o stare sufletească în care un om este conştient de însemnătatea şi totodată de lipsa lui de însemnătate. Conştiinţa unei proprii valori eterne şi sentimentul împletit cu ea al propriei micimi au fost caracte-

---

[1] [Cf. Vergiliu, *Eneida*, traducere de George Coşbuc, Bucureşti, Univers, 1980, p. 110:
„...Şi-ntîi «O, Italia», strigă Achates,
Chiot «Italia!» în jur se ridică, din sute de piepturi".]

[2] [În travestiul lui Aloys Blumauer, sub titlul *Aventurile piosului erou Eneas*, versurile lui Vergilius devin:
„Auf einmal schrie: Italien!
Achat aus der Kajüte.
Italien! scholl's im Vorderteil,
Italien! scholl's im Hinterteil,
Italien! in der Mitte".]

rizate ca fiind cele două laturi ale sentimentului religios. Aceeași contopire între superioritate și mărginire îl distinge pe humorist și creațiile sale. Ca poet, el descrie destine și personaje care prin adaosul de ridicol nu sînt distruse în semnificația lor, ci sînt indirect potențate. Într-un amestec ciudat de autoanulare și autoconsolidare, cele două viziuni ale vieții se împing una pe alta ad absurdum, stîrnind acel sentiment dureros-pașnic, care trebuie să-l aibă omul aflat în fața ultimei și definitivei depășiri a existenței. Arta plastică cunoaște amalgamări asemănătoare. Cînd artistul desenează un mops cu un cîrnat, în așa fel încît liniile se întîlnesc în niște arabescuri admirabile, sau cînd regelui din poveste, care înaintează cu pas măsurat, în cea mai înaltă pompă, îi curge nasul, humorul constă în faptul că pînă și ceea ce este mai josnic răzbate în sfera pură a formelor frumoase ale artei, iar ceea ce e mai înalt în viață poate cădea, în orice clipă, în ridicol. Una din poveștile lui Clemens Brentano se încheie într-un mod foarte vesel: „Regele Pumpan luă un cuțit mare și, tăindu-și regatul în două, îl întrebă pe învățătorul Klopfstock: muchia sau tăișul? Atunci el zise: tăișul. Și Pumpan îi dădu jumătatea care se găsea lîngă tăiș". Humorului îi place cel mai mult să trăiască în țara basmelor; dacă e alungat în țări cu o libertate mai mică, el își îndreaptă mereu privirile tot spre acea împărăție. *Sartor Resartus* al lui Carlyle își imaginează că, la o acțiune de stat festivă, li s-ar răpi brusc hainele tuturor participanților. Regele nu ar mai putea fi deosebit de lachei, toate legăturile de respect pios s-ar rupe. În această imagine de basm, ce preamărește și ia în derîdere puterea hainelor, se ascunde un humor autentic. Fiindcă și Carlyle, din spatele oricărei batjocuri, iradiază strălucitor o mare dragoste pentru oameni. Nenorocirea nu este niciodată jignită de humor (pe cîtă vreme vorba de spirit nu o cruță totdeauna). Cel care descrie micimea a ceea ce este mare fără să coboare mărimea, cel care înfățișează caracterul ilogic al vieții, fără să-i tăgăduiască raționalitatea, tocmai acel vrăjitor este un artist humoristic. În epocile în care starea deplorabilă a existenței nu poate prezenta nici un fel de contrapondere, nu există nici un fel de humor; fiindcă fără o plăcere pentru viață și pentru lume, el nu poate respira; și invers, epocilor și popoarelor care și-au consumat existența într-o plăcere nebunească de a trăi, le-a lipsit arta humoristică.

Humorul vede în spatele întîmplării destinul. El leagă ceea ce este finit cu infinitul și ne învață cum putem învinge soarta cu un zîmbet. De aceea, adevăratul humor înseamnă acei bani albi pentru zile negre, de care nu ne putem lipsi în bizara gestiune pe care o ținem între cer și pămînt.

# V. CREAȚIA ARTISTULUI

## 1. Desfășurare temporală și caracter general

Cele două probleme fundamentale ale științei generale a artei, pe care le-am întîlnit deja în estetică, se referă la relația artei cu realitatea și cu ființa estetică. Putem considera un lucru stabilit că arta nu repetă niciodată ceea ce este dat. Cum însă Georg Simmel a mers pînă acolo încît a respins în general întrebarea despre relația celor două domenii, deoarece ar fi „fiecare condiționat numai în sine și fiecare autentic în aceeași măsură ca și celălalt", trebuie să protestăm împotriva acestei supraîncărcări a unei idei ce rezistă prin ea însăși. Dacă valorile pe care le considerăm decisive, în lupta cu lumea și cu omul, nu ar trăi și în artă, aceasta ar putea forma doar un domeniu izolat de trăiri aparte; dacă operele de artă nu ar fi în nici un sens membre ale realității mundane, iar faptele reale nu ar fi preluate în vreun fel în artă, atunci nu am ajunge nicicînd – așa cum o facem totuși – de la cele două sfere la straturile cele mai profunde, recunoscute și de Simmel, unde sînt cantonate ființa și devenirea, moartea și destinul.

Domnește de asemenea o relație între modalitatea esențială a artei și aceea a obiectelor estetice. Unele obiecte de uz zilnic ne pot bucura eventual estetic; ele rămîn însă neatinse în semnificația lor propriu-zisă, dacă nu conduc la nici o valoare de trăire. Dimpotrivă, operele de artă pretind o apreciere estetică. De aceea estetica și știința sistematică a artei nu pot fi separate total. Nici Kant nu a izbutit să desprindă cu totul teoria cunoașterii de metafizică. Or, cam în sensul în care el a creat o teorie generală a științei, ce trebuia să se situeze deasupra opozițiilor dintre sistemele metafizice, căutăm și noi o teorie generală a artei care să treacă dincolo de problematica estetică. Alianța strînsă trebuie dizolvată, trebuie operată o secțiune, pentru a da posibilitate științei artei să se miște liberă. Căci arta nu este, în primul rînd, o cultură pură a frumosului. Naturalismul frumosului, oricît ar fi de plin de gust și de agreabil, rămîne întocmai ca naturalismul urîtului, la porțile artei. Arta nu se naște printr-o condensare a esteticului. Acest adevăr nevinovat, condamnat din păcate de sufletele cele mai pline de credință și de sensibilitate, trebuie justificat, de aici înainte, prin ființa artistului, prin naşterea, caracterul şi efectul artei. Ne începem drumul cu cercetarea creaţiei artistice, pentru că existența unei asemenea activități nu numai că face posibilă arta, ci reclamă mai întîi o atenție și în ea însăși, ca fiind deosebită de viața estetică. Nimeni nu poate nega faptul că la crearea operelor de artă participă (alături de simțul formei și de

gust) spiritul, sentimentul, conştiinciozitatea şi, înainte de toate, puterea de a da formă. Gustul estetic singur nu este bun ca unitate de măsură pentru înălţimea artei ca vocaţie: în timp ce amatorii şi criticii de artă pot da dovadă de cel mai rafinat gust, artişti atît de mari cum au fost Grabbe şi Böcklin au dat uneori la iveală o grotescă lipsă de gust. Iar noi care gustăm o operă de artă ne bucurăm de originalitatea creatorului, de victoria lui vizibilă asupra lipsei de maleabilitate a subiectului tratat, de siguranţa cu care pătrunde în inima realităţilor, de bogăţia şi vioiciunea conţinutului – într-un cuvînt, de nişte calităţi care ar putea rămîne neglijate în cercetarea esteticului[1].

În privinţa creaţiei artistice, s-au propus, în principal, trei teorii, pe care le putem caracteriza ca fiind aceea a inspiraţiei, a potenţării şi a priceperii tehnice. După prima concepţie, artistul creează într-o stare de viziune mistică, care este în fond explicabilă, pentru că intervine fără vreo legătură cu desfăşurarea obişnuită a conştiinţei: poeţii antici invocau de aceea ajutorul muzelor şi credeau ceea ce a enunţat Ovidiu: „Un zeu are putere în noi". După a doua teorie, artistul este un om superior, cu reprezentări mai vii, cu o mai mare forţă empatică, cu o imaginaţie mai larg cuprinzătoare, iar creaţia sa este o „exuberanţă", ca să reluăm o expresie din *West-östlicher Divan* [*Divanul occidental-oriental*]. Pentru cea de a treia concepţie, arta constă în iscusinţe tehnice – mînă îndemînatică, auz absolut ş.a. – în silinţă, răbdare, chibzuinţă şi în darul de a te comporta critic faţă de propriile idei. „Oare ce se poate numi original în toată această creatură?" întreabă odată Goethe.

Aceste trei teorii nu se exclud cu totul, ci se deosebesc prin aceea că fiecare accentuează o altă perioadă din evoluţia în timp a creaţiei. Procesul creaţiei artistice se desfăşoară anume în aşa fel în timp, încît ştiinţa analitică poate distinge mai multe faze. Prima o numim, cu o expresie a lui Eduard von Hartmann, dispoziţie productivă. De cele mai multe ori, starea aceasta îl cuprinde pe artist fără ca el s-o fi căutat: ea poate interveni la orice oră şi în orice loc. Nu are obiceiul să se apropie ca un oaspete care te face fericit, ci se năpusteşte asupra sufletului cu toată greutatea şi pe neaşteptate – „ca lacrimile ce ne vin brusc, tot brusc ne vin şi cîntecele". Goethe spune despre Byron: „Ajunge la subiectele sale cum ajung femeile să aibă copii frumoşi. Nu se gîndesc la asta şi nu ştiu cum fac". Analiza nu află multe lucruri. Ea descoperă, desigur, unele reprezentări sensibile imprecise, dar nici un raport cu opera de mai tîrziu. Deseori aceste reprezentări aparţin unei alte sfere decît aceleia a creaţiei finite şi poate că greşelile nu rare ale artiştilor, în domeniul în care stă forţa lor, trebuie explicate printr-o asemenea activitate senzorială de compensaţie. Cînd unui muzician îi răsar în minte nu melodii, ci versuri, ori cînd un

---

[1] Trimit în mod insistent la opera bogată în conţinut şi folositoare a lui Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* [*Bazele ştiinţei generale a artei*], 2 vol., 1914 şi 1920, în special la capitolul despre artist, care este luat, aici, cel mai mult în consideraţie.

pictor aflat în această dispoziţie nu vede culori, ci aude sunete, putem înțelege că, potrivit celei mai proprii vocaţii a lor, ei se consideră drept altceva decît ceea ce sînt în exterior și cu adevărat.

Privită în ansamblu, această pregătire dinaintea creației este o agitație de sentimente și pasiuni. În adîncul sufletului se luptă cu forțe diferite; opera se află încă în stadiul premergător nașterii. Cel ce creează își simte factura conștiinței asemenea celui care se află în fața unei decizii morale. E un fel de du-te-vino nehotărît, care poate crește pînă la durere fizică. Confuzia și dezordinea deosebesc starea spirituală a omului-artist de cea a omului care acționează instinctiv. Comparația cu instinctul, atît de obișnuită mai de mult, este, după opinia mea, nu numai inutilă, ci și eronată. Este nefolositoare pentru că explică un lucru greu de înțeles prin ceva și mai greu de conceput; și se înșală, pentru că instinctul lucrează cu o siguranță necondiționată, dar și cu o mare uniformitate. În stadiul primordial al creației artistice însă, totul este incert și inegal. Chinul acestei stări sufletești este mărit și de îndoiala că din dezordine ar putea să se nască ceva utilizabil. Chiar și artistul care a fost zguduit deseori de asemenea emoții continuă să aibă mereu îndoieli că din haos se va forma ceva. Mîngîietor este un sentiment de încredere, străbătut de teamă, care rareori înșală. Artistul percepe deja din depărtare niște voci care abia se aud, dar el nu poate să pătrundă încă sensul spuselor lor. Nu aude încă melodia precisă, nu pricepe încă pe deplin raportul culorilor și al formelor. Dar în simptomele abia perceptibile, el zărește o promisiune. Se deschid perspective, care sînt bogate și largi ca și lumile visului. Se întîmplă uneori ca un vis să aducă soluția acestei tensiuni, ca la trezire totul să se afle dintr-odată limpede în fața psihicului și să trebuiască să fie fixat în grabă. E o lovitură amarnică, dacă soluția nu vine. Otto Ludwig se tînguie: „Sînt ca o femeie ce trebuie să nască, dar la care durerile facerii întîrzie", iar Hugo von Hofmannsthal declară:

> E groaznică arta aceasta! Din trupu-mi firul îl țes
> Și firu-i totodată cărarea mea prin aer[1].

Întregul tumult uriaș al organismului amintește de excitația sexuală. Întrucît aceasta e lipsită totuși de orice obligație de configurare, nu trebuie să concepem aptitudinile artistice pur și simplu ca pe o iradiere și o autonomizare a erotismului sexual. În acest punct al discuției noastre, este vorba în special de faptul că un extaz intervine ca fenomen premergător al producției artistice și al procreației. Comparația apare îndreptățită și pentru că, după configurarea izbutită în cele din urmă, succedă o perioadă de vid interior și de epuizare. Cînd nevoia de împerechere presează, toate percepțiile capătă o anumită culoare. Omul este atent la clocotul și fecundarea din natură, ascultă cîntecul de

[1] [„Fürchterlich ist diese Kunst! Ich spinn'aus dem Leib mir den Faden,
Und dieser Faden zugleich ist auch mein Weg durch die Luft".]

împeţire, plin de dor, al păsărilor şi tot ce-i zace în suflet, ca amintiri și visuri de viitor, izbucneşte. Ulterior, starea sufletească este ca și schimbată. Reprezentările ce nu ne mai lăsau nici un singur minut de răgaz sînt omise și dacă ne străduim să le trezim din nou, arată cenuşii și indiferente. Ceea ce ne chinuia mai înainte pînă la nebunie seamănă acum cu o umbră ce coboară uimitor de repede sub pragul conştientului. Întrucît condiţiile sînt cu totul identice în creaţia artistică, putem spune că a doua fază în procesul de creație reprezintă o eliberare de ceea ce umplea mult prea tare sufletul, comparabilă cu topirea nămeţilor ce are loc primăvara, cînd aceștia coboară vuind și cu mare forță de pe vîrful muntelui. Cu toate acestea, procesul luat aici în considerație nu se desfăşoară atît de brusc, ci se descompune, din nou, în mai multe faze. Mai întîi, trebuie respinse ca eronate două concepții care predomină în descrierile mai vechi. Acea eliberare de sine nu înseamnă încă o comunicare făcută celorlalți. Ne putem închipui – și s-a și întîmplat – ca artistul să dea înapoi cu teamă de la publicarea ideii, în sfîrşit clar vizibile, a operei sale artistice. Există desigur un imbold care îndeamnă să se treacă de la singurătate la comunicare; acesta intervine însă mai tîrziu și nevoia aparentă în acest moment nu are nimic comun cu dorința de a acționa asupra altora. Este mai curînd graba și teama celui ce era amenințat să scape din mînă ceva existent și care acum, cînd știe acel lucru la adăpost, răsuflă adînc. În al doilea rînd, autoeliberarea se întîlnește, în genere, în activitățile spirituale și nu se limitează la creația artistică. Ideile filosofice pot tulbura și ele somnul nopților și pot zdruncina întreg omul, așa fel încît se reînsănătoșește abia după ce ideile s-au maturizat într-însul, ridicîndu-se la claritatea conceptului. Nevoia dăruirii de sine este una generală. Este ca și cum nu ai încheia cu ceva în interior decît după ce i-ai dat drumul din arestul conștiinței și i-ai dat o formă stabilă. De aceea elementul artistic propriu-zis nu este conținut într-asta, ci în modalitatea particulară a expresiei care clarifică. Starea sufletească productivă îl leagă pe creatorul artistic de toți cei care sînt activi spiritualicește, în sensul superior al cuvîntului. Orice creație nemijlocită se desfășoară într-o anumită nehotărîre și neclaritate; pînă și cunoașterea analitică a științei nu constituie nici forma de expresie originară a forței spirituale, nici cea mai perfectă. Prin urmare, ar trebui să spunem în încheiere: numai natura a ceea ce este configurat, a ceea ce se reliefează în stadiul de pregătire decide dacă e vorba de o creație artistică sau de alt gen.

Momentul în care procesul capătă o formă precisă de apariție, anunţîndu-se prin aceasta ca un proces de configurare artistică, îl desemnăm prin expresia tradiţională de „concepere”. Este momentul în care expresia se reuneşte cu conţinutul nedeterminat, în care dorinţa poetului se împlineşte în cuvînt, iar imaginea fantaziei picturale în cromatică. Reprezentările interioare devin exprimabile, adică mature, ele devin, ca să vorbim împreună cu Croce,

*intuizioni espresse*[1]. Numim acest proces concepere artistică. După mărturisirile artiştilor, conceperea nu poate fi forţată, dar poate fi favorizată, şi anume prin încercări de a lucra. Destul de ciudat: lucrul întreprins în această etapă nu are succes, în mod obişnuit, în punctele asupra cărora este îndreptată atenţia, ci face să apară creaţii clare în cu totul alte lucruri, neluate în seamă. Prin faptul că artistul tatonează şi încearcă chiar de pe acum, el reuşeşte, desigur, să înceapă un lucru sau altul, dar în majoritatea cazurilor, altceva decît ceea ce aştepta. Pentru moment, creaţia are loc fără plan sau, dacă preferăm, inconştient. Deoarece întregul nu şi-a găsit încă o formă. Această lipsă de plan nu este însă nicidecum inoportună. Dacă artistul ar vrea să lase la o parte experimentele de lucru, printr-o desconsiderare filistină a stării de nesiguranţă, atunci – în majoritatea cazurilor – ar încetini desfăşurarea procesului creator, ba chiar i-ar pune împlinirea sub semnul întrebării. Munca serveşte la crearea de ocazii, prin care ceea ce era anterior lipsit de legătură să poată deveni coerent. Structurile psihice izolate tind spre o formă determinată. E nevoie acum de o nouă experienţă, pentru ca activitatea relativ liberă şi capricioasă a conştiinţei să se consolideze într-o unitate sigură. Materialul inflamabil este pregătit; trebuie să cadă acum peste el o scînteie şi, ca prin minune, drama apare dintr-odată, cu toată puterea, în faţa spiritului poetului, tabloul în faţa ochiului pictorului, statuia dinaintea ochiului sculptorului, continuitatea melodiei în urechea muzicianului.

Desigur, perfecţiunea este una aparentă. Ea ar fi tot atît de neînţeles ca şi o creaţie din nimic. În realitate, totul fusese pregătit şi nu s-a adăugat decît imboldul ultim. Faptul exterior cu care, după cum se pretinde, începe invenţia presupune o anumită constituţie a spiritului, ca o pregătire necesară a eficienţei sale. Storm denumea acest imbold, în mod just, impulsul pendulei şi îl explica printr-o trăire proprie din cariera sa poetică. Pentru că ceea ce vede sau aude artistul întîmplător, de aici înainte – Weber a obţinut un motiv muzical privind nişte scaune aşezate unele peste altele – spune ceva numai sufletului care e pregătit în chip special pentru aceasta. Max Halbe a relatat odată împrejurările în care a avut loc conceperea dramei sale *Jugend* [*Tinereţe*]: „Au fost împrejurările cele mai neînsemnate, aproape un nimic, şi totuşi a fost suficient ca să învie dintr-odată întreg tabloul dramei ulterioare". Vederea unui cer de februarie, sunetul îndepărtat, pe jumătate scîncit, pe jumătate plin de dor, al unei flaşnete au făcut să se ivească amintirea unei trăiri avute cu nouă ani mai înainte, care s-a prefăcut în acest moment, cu iuţeala fulgerului, într-un eveniment poetic. În general, nu se poate spune cînd şi în ce măsură se preschimbă trăirile zilnice în rodnicie artistică; nu există în nici un caz o relaţie univocă între data unei experienţe şi elanul de lucru, ori chiar între desfăşurarea vieţii şi înlănţuirea operelor. O fantezie bogată în amintiri va fi

---

[1] [Intuiţii exprimate.]

însă, în mod evident, mai aptă să tragă foloase din cele mai mărunte stimulente, decît una care dispune de puţin material. Uneori dezvoltări confuze tind spre împlinirea lor şi şi-o găsesc cu un prilej care ar fi indiferent în orice alt caz. Se repetă astfel în individ ceea ce se întîmplă în istoria umanităţii. Evoluţia unei arte şi starea ei prezentă sînt o organizare nedeterminată și incompletă; marele artist care apare apoi și întemeiază o nouă epocă seamănă cu impulsul dat pendulului, care pune într-o mișcare rodnică ceea ce există.

De altfel, nici în acest moment, artistul nu poate spune cu neapărată siguranţă ce va ieşi din opera sa. Depinde de ce anume se trezește în interior, în desfăşurarea ulterioară, din alte cauze și cu alte scopuri, și de ce anume impulsionează din afară, în plus, în același sens. Pentru că apar mereu noi concepţii ajutătoare. Vom descrie, desigur, evoluția ulterioară a creației ca și cum ar fi numai o ducere la bun sfîrșit; avem de-a face însă cu o eroare – comprehensibilă desigur – atunci cînd artiștii creatori afirmă că au văzut o operă considerabilă în fața lor, de la început, încheiată, exact așa cum a ajuns ea mai tîrziu. În realitate, rămîn multe căi deschise, care duc mai departe, de la punctul de pornire aflat. Ca urmare, se poate întîmpla ca ideea primordială să se schimbe mai mult sau mai puțin, ba uneori să se transforme chiar în contrariul său. O trăire oarecare, proaspătă, își face loc mai în față, în așa fel încît vechea unitate se sfărîmă și se formează alta nouă; sau primul plan subzistă, dar nişte concepţii ulterioare se dezvoltă într-un organism aparte. Așa iau naştere episoadele în opera de artă, acțiunile duble, digresiunile și, înainte de toate, lungimile atît de frecvente. Se poate întîmpla ca, pînă la urmă, să intervină şi anarhia și opera să nu mai ajungă deloc la sfîrșit.

Într-o desfășurare normală, conceperii îi urmează schița – adică cea dintîi se transformă în ceva exterior; ba, în multe cazuri, conceperea are loc într-adevăr de abia pe schiță. Multe temperamente artistice își extrag din ceea ce văd în exterior toată forța vitală pentru organismul ce se naște. Muzicianul care încearcă să alcătuiască temele la pian este stimulat de sunetul real la noi configurări. În timp ce lansează o schiță, pictorul este instruit de linii. Poetul simte dintr-odată gîndurile dezlănțuindu-se, atunci cînd cuvintele îi stau în față, pe hîrtie. Relația este plănuită de obicei în așa fel încît compoziția încheiată să nu fie decît doar bine reținută prin acea schiță. Numai că la mulți artiști, chiar dacă nu la toți, schița mai are și valoarea că acționează retroactiv asupra a ceea ce a fost intuit interior. Această întîlnire a forței creatoare cu un stimul ce pornește de la schiță este resimțită de cele mai multe ori cu bucurie: în asemenea ceasuri, creația artistică oferă satisfacția cea mai pură și mai puternică. Cînd ceea ce este închipuit subiectiv şi ceea ce este înfăţişat obiectiv se apropie, sentimentul de forță și conștiința productivității se înflăcărează. Incomparabilul cercetător al artei Friedrich Hebbel a exprimat odată aceeași idee: „Entuziasmul pe care artistul îl întreține pentru idealurile sale poate fi dovedit numai dacă el caută să le întrupeze prin toate mijloacele care stau la

dispoziţia lui şi a artei; dacă cineva priveşte extaziat în nouri şi strigă: ce zeiţă văd! – pe pînză nu apare nici o zeiţă. Ba nu e adevărat nici măcar că vede una: el şi-o cucereşte de abia pictînd; în viaţa sa nu ar fi pus mîna pe pensulă, dacă zeiţa ar fi apucat să-şi dea jos toate vălurile în faţa lui”[1]. Prin formularea: pictorul îşi cucereşte zeiţa de abia cînd pictează este atinsă o particularitate fundamentală a vieţii spirituale superioare – dependenţa creaţiei de exprimare. Cînd o veche regulă, provenind din şcoală, pretinde că omul ar trebui să termine mai întîi de gîndit, înainte de a vorbi sau de a scrie, ea cere anumitor naturi ceva deseori pur şi simplu imposibil. Configurarea gîndului este cel puţin stimulată de exprimarea în vorbit sau în scris şi de multe ori ea devine posibilă de abia în acest fel. Să încerce cineva să perceapă, prin simpla lui privire, un obiect fin articulat, în detaliile sale: va reuşi numai pe jumătate; de abia desenîndu-l, îl vedem cu adevărat. Astfel învăţăm cu toţii predînd altora, aşa începem să ne îndoim, atunci cînd afirmăm cu îndrăzneală; tot astfel, poetul cunoaşte un suflet creîndu-l. Succesiunea, aparent de la sine înţeleasă, dintre actul cunoaşterii, ca fiind ceea ce precedă, şi actul zugrăvirii, ca fiind ceea ce vine mai tîrziu, nu este nicidecum totdeauna cea reală, ci ambele funcţiuni trec peste margini o vreme, amestecîndu-se una într-alta şi putînd să-şi schimbe locurile.

În operele artistice de foarte mici proporţii, procesul de creaţie poate fi încheiat odată cu schiţa, fiindcă aici ea poate însemna un lucru terminat, adică ceva care nici nu e pasibil de ameliorare, nici nu o necesită, fiind extractul definitiv al artei. La operele mai mari însă, urmează execuţia sau mai bine zis împlinirea interioară. Imaginea generală se găseşte acum în faţa spiritului creatorului. Orice rînd pe care îl aruncă pe hîrtie, fiecare frază muzicală pe care o inventează, orice scenă dramatică pe care o aşterne în scris constituie o parte din întregul deja existent; ele îşi capătă amprenta din raportul lor faţă de întreg. Ceea ce apare nou este comparat în mod continuu cu obiectivul. Această muncă de împlinire, oricît ar fi de des lăsată la o parte, ca secundară, de către esteticienii fanatici, este totuşi în aşa măsură esenţială, încît tocmai în ea se revelează mărimea artistului. Talentele cărora le sînt dăruite „iluminări” nu se întîlnesc chiar aşa de rar. În special în tinereţe, poate surveni destul de des o dispoziţie productivă, ba chiar şi cîte o concepţie strălucită. Odată cu ele nu este oferită însă nici o operă de artă. E vorba de realizat acum ceea ce pînă aici plutea în imaginaţie – şi anume, cu o competenţă conştiincioasă de meşteşugar. În biografiile tuturor marilor artişti, ne sînt comunicate mii de trăsături, din care rezultă necesitatea unei asemenea munci necontenite. Fiecare a experimentat pe propria-i piele că trebuie să se disciplineze, dacă e vorba să iasă pînă la urmă ceva; nu-i este îngăduit să aştepte clipele în care este bine dispus, ci trebuie să le provoace, fără a ţine cont de rezistenţele împrejurărilor şi ale obiectului.

---

[1] *Werke* [*Opere*], X, p. 175.

Că artiștii lucrau prin „iluminare" este o închipuire legată de o veche credință – ca și cînd ar fi descoperit brusc într-înșii opera finită, printr-un fel de grație divină; reprezentarea de acest gen și-a găsit cea mai captivantă expresie în vorba lui Lessing: „Rafael fără mîini". Conform acestei dogme estetice funeste, opera de artă propriu-zisă este conținută în imaginea interioară, obținută fără colaborarea artistului. Tot ceea ce îi premerge sau îi succedă este neglijat în această concepție, care este și astăzi încă populară; prin aceasta, nu e nesocotită numai tehnica, ci este ruinată orice explicație psihologică. Este neîndoielnic însă că imaginația creatoare singură ar realiza puțin, dacă nu s-ar adăuga inteligența ordonatoare și conducătoare. Artistul trebuie să rețină imediat orice nuanță caracteristică ce se ivește și s-o așeze la locul potrivit. Carnetele de însemnări ale poeților și muzicienilor, ca și caietele de schițe ale pictorilor, sînt o dovadă în sprijinul acestei ipoteze. Desigur, în creația artistică acționează ceva inconștient sau mai bine zis ceva subconștient: ideile lucrează oarecum pe contul lor propriu și fără să incomodeze într-una conștiința. Din timp în timp însă, artistul trebuie să verifice cît de departe au ajuns acele idei, pentru a surprinde just momentul în care ele se maturizează. Este nevoie de o putere de judecată extrem de ascuțită pentru a alege ceea ce e bun și valorificabil din tot ceea ce s-a adunat între timp ca imagini, cuvinte, comparații, fragmente de melodii, raporturi formale – și a îndepărta tot restul, la timpul potrivit, ca să nu împiedice munca mai departe. În afară de talentul lor deosebit, artiștii mai au nevoie și de o altă însușire: aceea de a trage din el cel mai mare folos; or, tocmai în această direcție greșesc cei mai mulți. Talentul ar fi suficient numai dacă ar exista mai multă seriozitate în exploatarea lui. Astfel, unii artiști care nu mai isprăvesc niciodată și nu mai progresează în forul lor interior nu vor să admită cît de neglijent își întrebuințează darurile. Dacă îi urmărim, observăm că ei lasă să se irosească cele mai bune idei, nu le pot aduna laolaltă și evită strădania muncii de ordonare. Ideile nu pot s-o facă ele singure. O scurtă corelare melodică poate fi foarte frumoasă; dar șase măsuri nu alcătuiesc încă o operă de artă. Aforismele au strălucire și valoare în sine; numai că fie și mai multe duzini, dacă nu sînt legate interior între ele, nu formează încă un tot. Materialul de motive al marilor artiști poate fi foarte restrîns; forța acestora își are rădăcinile în faptul că ei le supraveghează jocul voluntar, acompaniat de sentimente puternice, și se ridică prin acțiunea conjugată a voinței și a rațiunii la o realizare serioasă.

Procesul pe care l-am descris poate fi observat în toate domeniile vieții spirituale. El a trebuit să fie accentuat doar pentru că artiştii sînt adeseori slabi şi expuşi mai mult decît alţi oameni tentaţiei de a se mulţumi cu libera improvizare. Numai estetica i-a convins, încă de mult, că sînt fiinţe deosebit de înzestrate, cărora totul trebuie să le curgă de la sine. În realitate, talentul lor constă, în parte, în apariţia de dispoziţii şi concepţii productive, în parte, în relativa uşurinţă şi rapiditate cu care se pune în mişcare împlinirea interioară. Talentul

nu scutește totuși pe nimeni de muncă. Am arătat deja că trebuie luptat cu „rezistențele obiectului". De îndată ce apare, acest obiect duce o viață proprie și se arată adesea mai puternic decît creatorul său; îl constrînge să se îndrepte încotro vrea el. Cărțile nu-și au numai destinele lor, ci și caracterele lor personale; succesiunea capitolelor într-un roman pare aproape tot atît de sustrasă hotărîrii autorului ca și seria de fiice și fii deciziei tatălui. Din cauza unei asemenea particularități, operele în curs de maturizare vin uneori în contradicție cu artistul, nu obțin o unitate potrivită și rămîn obscure. Creația artistică se încheie ca și procesul care începe cu conceperea sexuală – și anume, cu nașterea unei ființe independente. Această nouă ființă poate deveni atît de liberă față de creatorul său încît poate să fie prelucrată ori continuată de altcineva, să fie predată unor artiști din alte domenii (pentru transpunere pe note sau pe scenă ș.a.m.d.) și lăsată pe seama unor variate prefaceri de către privitori. Opera poate să-i devină complet străină creatorului. Cîntărind toate acestea, trebuie să spunem: de ce mult curaj este nevoie pentru a duce la bun sfîrșit o mare operă de artă! Cîtă pasiune autentică trebuie să existe, pentru a te strădui într-una spre o realizare definitivă, aceea care înseamnă, ca și divinitatea aristotelică, ținta mișcării universului, ori care reprezintă, la fel cu spiritul absolut al lui Hegel, mîntuirea pentru rațiunea artistului care se chinuie să se înalțe mereu!

Ar trebui să vorbim, în sfîrșit, despre obiectivare. Dar discutarea acesteia ține de științele particulare ale artei, întrucît ea este realizată, de fiecare dată, într-alt mod, potrivit genului de artă. Ca atare, să observăm numai că muzica ocupă o poziție de excepție. Pe cînd orice operă literară este încheiată odată cu așternerea sa în scris – asupra dramei ne vom pune de acord mai tîrziu – iar produsele artei plastice sînt de asemenea terminate cînd artistul le dă drumul în lume, muzicianul nu oferă în partitura sa mai mult decît o indicație. Ca să se nască adevărata operă artistică, el are nevoie de executanți. Notele se comportă față de muzică altfel decît literele față de poezie.

Există în caracterul general al creației artistice cîteva trăsături care nu au ieșit încă suficient în relief, în privirea noastră de ansamblu. Mai întîi, raportul cu realitatea. O bogată trăire constituie baza tuturor realizărilor artistului. Nu înțelegem prin aceasta o extindere, așa cum este ea caracterizată, de pildă, prin călătorii; această metodă exterioară de a dobîndi cunoașterea oamenilor nu are nimic comun cu genul artistului, care, dintr-un colț liniștit, poate surprinde destule lucruri variate. Înainte de toate, viază în el însuși o minunată lume de personaje. Cele mai deosebite aventuri ale sale sînt pur și simplu propriile opere[1]. Însă experiența artistică de viață se distinge și prin modalitatea sa de

---

[1] Într-un mic eseu *Über Charaktere in Roman und Drama* [*Despre caractere în roman și dramă*], Hofmannsthal îl pune pe Balzac să vorbească în felul următor despre o „îmbolnăvire spirituală generală" a poetului: „Nu există alte trăiri decît aceea a propriei ființe... Munca este însă pînă la un asemenea punct și atît de absolut întregul

ceea ce se numeşte astfel în chip obişnuit. Ea nu este un act de observare propriu-zisă, ci mult mai involuntar, o vedere şi o amintire instinctivă. Darul de observaţie, în sensul unei priviri atente şi premeditate, s-ar cuveni să fie mai însemnat pentru medic ori pentru un funcţionar al poliţiei criminale, decît pentru un artist. Să chibzuim totuşi asupra celor ce urmează. Observarea naturii este dezvoltată cel mai uimitor la oamenii primitivi, fără ca ei să fi înţeles să perceapă artistic, cu aceeaşi forţă, mediul lor; de abia cînd se îndepărtează de natură, omul o poate domina în sens estetic; ideile artistice sînt născute nu din travaliul asupra a ceea ce e dat, ci din ceasurile de răgaz. Ni se întîmplă, desigur, ca ajunşi într-o primejdie de moarte, la urcarea unui munte, să înregistrăm şi să reţinem inconştient toate impresiile, oricît de anodine, sau ca atunci cînd sîntem cu totul cufundaţi într-o durere, să vedem şi să ne întipărim în minte cele mai mici nimicuri. Aceste evenimente îi sînt mai aproape capacităţii de percepere speciale a poetului decît orice observare intenţionată, îndreptată spre nişte ţinte anumite. Tocmai fiindcă poetul nu priveşte şi nici nu ascultă cu scopuri precise, ci mai degrabă într-o alianţă secretă a simţurilor, el rămîne cu o impresie nefalsificată şi întreagă, ce poate fi valorificată mai tîrziu, după placul său. Taine spune odată despre Shakespeare: „il pensait par blocs, et nous pensons par morceaux”[1]. Asta înseamnă că fiecare aşa-zisă observaţie schimbă şi fărîmiţează obiectele, pe cînd ele pătrund în deplinătate în sufletul artistului care trăieşte experienţa fără nici o intenţie.

Nici memoria artistului nu e clădită pe exactitate şi promptitudine, ci mai curînd pe acea corelare vie a experienţelor, care face din ceea ce este memorat o proprietate a personalităţii. În locul unor amănunte faptice conservate, este prezentă o bogăţie interioară aparţinînd eului, iar detaliile înseşi au căldură şi plinătate. De îndată ce începe creaţia propriu-zisă, adică transformarea a ceea ce a fost trăit, deplinătatea imaginii din amintire se dovedeşte deosebit de preţioasă. Căci, ca urmare a acestei totalităţi, poate fi întreprinsă orice ordonare şi prefacere, după plac; cînd o componentă, cînd alta iese mai întîi la iveală, apărînd ca o trăsătură esenţială. Un număr relativ mic de asemenea experienţe conţine de aceea o materie infinit de bogată, în care fiecare amănunt are legături cu celelalte amănunte. Aşa cum prima linie pe care desenatorul o aşterne cu siguranţă capătă sens şi îndreptăţire numai din corelaţia invizibilă a reprezentărilor din artist, tot astfel prima trăsătură de caracter pe care poetul o reprezintă şi o foloseşte nimereşte într-o imagine de ansamblu sau într-o „formă interioară”. Actul artistic nu e un act de combinare, compunere, calculare. Asemenea aspecte nu pot să lipsească, dar luate în fond, ţin de modurile de procedare ştiinţifice. Putem să ne închipuim (împreună cu

---

destin al artistului, încît acesta nu e în stare să perceapă în jurul său, în întreaga lume, decît imaginile situaţiilor pe care el e obişnuit să le parcurgă în timpul chinurilor şi desfătărilor muncii sale”.

[1] [„El gîndea în blocuri, iar noi gîndim pe bucăţele”.]

J. Milsand)[1] un pictor care izbuteşte o realizare trainică prin faptul că încearcă să rezolve o temă propusă alegînd nişte experienţe adecvate din materialul de reprezentări adunat. El desenează un copac cu intenţia de a-i da o formă agreabilă; după ce a făcut o ramură, îi realizează o contrapondere printr-o a doua, dar îi dă formă, cu chibzuinţă, într-alt fel decît celei dintîi, pentru ca să intervină o variaţie ş.a.m.d. Totuşi imaginaţia pur artistică nu operează niciodată astfel. Ea nu îmbină bucăţi, ci trebuie să aibă grijă ca în detalii să fie vizibil ceva „încheiat". Pentru imaginaţie, întregul este anterior părţilor, ea creează dintr-o lovitură, aducînd pe lume un organism din care, de abia în mod treptat, ies la iveală membrele. Potrivirea părţilor nu se naşte prin judecată şi comparaţie, ci este prezentă dinainte; ea face pardonabile toate imperfecţiunile de amănunt, fiindcă acestea se anulează reciproc, datorită unităţii vii în care sînt toate cuprinse. Cînd se vorbeşte despre naştere a unei opere artistice, expresia este mai mult decît o metaforă. Sau ca să folosim o analogie mai apropiată: procesul se aseamănă cu acela al vorbirii. Cînd încep o frază, ideea îmi pluteşte întreagă pe dinainte, dar eu nu ştiu încă nimic despre cuvintele luate în mod separat, pentru că ele se desăvîrşesc abia în timpul vorbirii şi mă lămuresc pe mine însumi, ca şi pe ascultător, asupra componentelor de conţinut ale ideii. Dacă lucrurile s-ar petrece altfel, dacă vorbirea ar fi o alăturare conştientă de cuvinte izolate, gîndite dinainte, cu greu s-ar mai putea rotunji şi încheia vreodată o frază. Însemnătatea elocvenţei pentru poet se manifestă şi prin această asemănare a actului vorbirii cu procesul creaţiei artistice. Siguranţa cu care psihicul ajunge, în ambele cazuri, la un final nebănuit mai înainte, îşi are rădăcina în împrejurarea că este vorba, ca să zicem aşa, de o străduinţă de autocunoaştere.

Această idee mai poartă în ea şi o altă consecinţă. cînd o reprezentare de ansamblu se desfăşoară într-o suită de reprezentări vehiculată de cuvinte, este clar că desfăşurarea respectivă nu are nevoie să coincidă cu seriile temporale sau cu elementele spaţiale din obiect; cuvintele nu au nici o similitudine cu elementele reale; ci lumea conceptuală, care se dezvoltă în noi, înseamnă o transformare a ceea ce este dat. Nu altfel stau lucrurile şi cu reprezentarea artistică a unor stări sufleteşti, întîmplări, caractere. Ea este o dezvoltare treptată a unei concepţii de ansamblu, un pur proces interior, ale cărui membre izolate şi legi de reunire sînt independente de exterior. Energia psihică ce împinge la clarificare se aprinde în contact cu un obiect; sub aparenţa unei realităţi redate fidel, se desfăşoară o plăsmuire imaginară, ieşită din cea mai intimă plăcere de sine însuşi. Datorită faptului că această plăsmuire nu are, în primul rînd, nimic de-a face cu lumea din afară, natura sa intuitivă nu trebuie să ne inducă în eroare; fiindcă, mai întîi, acest caracter sensibil este altul decît acela al naturii şi în al doilea rînd, percepţiile şi reprezentările

---

[1] J. Milsand, *L'esthétique anglaise*, 1864.

mnemice care le corespund sînt nu numai semne a ceva exterior, ci și simboluri pentru ceva interior. Acolo unde un model este valorificat artistic în mod autentic, el nu e decît mijlocul prin care o realitate psihică ajunge la expresie; acest principiu nu e valabil pentru poezie mai puțin decît pentru pictură. Orice creație care se aseamănă cu obiectele realității apare esteticii noastre ca o imitație, pe cîtă vreme noi ar trebui să știm totuși, din muzică, faptul că procesul artistic este, în aceeași măsură, o transpunere a ceva sufletesc în ceva material. Existentul are pentru artist valoarea de a-l trezi, de îndată ce se ciocnește cu ceea ce este pregătit interior; este un mijloc, desigur unul indispensabil aproape tuturor artelor și care e totdeauna important.

## 2. Deosebirile dintre talente

Dacă admitem în genere talentele, atunci le înțelegem ca pe niște posibilități precis orientate ale activității, care sînt dezlănțuite prin excitații adecvate și care se asociază în legături destul de solide. Fie că două talente sînt legate nemijlocit între ele, fie că răsar dintr-o rădăcină comună, ele alcătuiesc o unitate. Merg astfel împreună anumite deosebiri în bogăția și mobilitatea reprezentărilor (ca fiind legate în mod nemijlocit), vioiciunea asocierii și a imaginației (ca apărute dintr-o rădăcină comună). Cel mai general talent al artistului nu poate fi pus însă în același rînd cu celelalte aptitudini, ci poate fi caracterizat, mai întîi, doar prin distingere: el nu este voința (logică) de a putea imagina, nu este voința (etică) de libertate și egalitate, nu este voința (estetică) de ceea ce place gustului – ci este voința de configurare, adică de creare de structuri, care se orientează numai după obiect și după spiritul creator.

Ceea ce ar fi de înțeles mai exact prin forța de configurare trebuie să fie lămurit în mod treptat. Avem de luptat, în acest caz, cu o folosire a cuvîntului ce stăruie, cu diferite oscilații, de vreo sută de ani. Limba – chiar și cea a esteticianului – înclină să-l caracterizeze pe artist ca pe un g e n i u. În aceasta se află, în parte, o excesivă supraestimare a artistului, în parte, o neglijare a capacităților care îi sînt specifice. Geniul se manifestă în toate domeniile activității spirituale și prezintă peste tot aceleași trăsături de caracter; formele geniului se schimbă însă după obiectele în care se revelează.

Un om de geniu se comportă față de ceilalți așa cum se comportă un om treaz față de cei ce sînt pe jumătate adormiți. Caracterul liber şi creator al simplei existențe predomină în el, este viață în sensul lui Bergson: „*un élan, une initiative, un effort pour faire produire à la matière quelque chose que, d'elle-même, elle ne produirait pas*”[1]. Pe omul de geniu îl caracterizează mai precis o forță spirituală covîrșitoare. În timp ce talentul înfăptuiește cu ușurință ceea ce le-ar cere o mai mare încordare celor mai puțin dotați, geniul creează

[1] [„Un elan, o inițiativă, un efort de a face materia să producă ceva ce nu ar putea produce de la sine”.]

ceva ce ceilalţi, chiar şi cei mai buni dintre ei, nu ar putea realiza niciodată. El mai stăpîneşte, ca să zicem aşa, încă o octavă faţă de cîte posedăm noi, în claviatura noastră psihică. Munca obişnuită, în ştiinţă şi artă, înaintează încet şi sigur, de-a lungul unei linii. Munca geniului este însă tridimensională, ea îşi absoarbe mereu puteri din dreapta şi din stînga, iradiază în sus şi în jos. În geniu, aptitudinea corpului de a-şi adapta şi de a organiza tot ceea ce îl invadează a ajuns, ca să spunem aşa, la cea mai înaltă perfecţiune. Spiritele realmente mari posedă o anumită omniprezenţă, prin faptul că dispun de o circumscriere a ceea ce este sesizat şi de o siguranţă în separarea esenţialului de neesenţial, trăsături care lipsesc celorlalţi. Ele au în special un caracter de primordialitate. Există o predispoziţie spirituală care se leagă de trăiri, de stările de fapt naturale şi spirituale – şi o alta care îşi ia stimulentul din prelucrarea culturală a acestor stări de fapt. Aşa e în ştiinţă. Talentele nemijlocite îşi obţin ideile din contactul cu realitatea, cele mijlocite legîndu-se de precursori, de stadiul problemei în cadrul cercetării. Aşa e în artă. Unii creează plecînd de la natură şi de la viaţă – ceilalţi, condiţionaţi de maeştrii mai vechi, într-o perfecţionare a limbajului lor formal sau în opoziţie conştientă cu el. Cei dintîi pot fi imaginaţi şi în stare originară, primordială, ceilalţi numai pe o anumită treaptă a culturii. Primii spun desigur şi unele lucruri vechi, dar le spun fără s-o ştie, ca fiind nou descoperite, de dînşii; ceilalţi le spun repetîndu-le. Decisiv pentru geniu este contactul imediat cu realitatea şi darul dublu de a pune stăpînire fără ezitare pe miezul unui lucru şi de a configura fără multă strădanie, din impresia dominantă, ceva mare. Geniul se avîntă vîjîind prin aer ca o pasăre, înşfacă o fărîmă din plenitudinea vieţii şi se grăbeşte cu ea spre cuibul său tihnit, ca s-o înghită pe îndelete.

Mai este necesară încă o delimitare. Vorbim acum doar despre artiştii creatori. Cum stau însă lucrurile cu aşa-zişii artişti reproducători? Şi aici există o dificultate lingvistică. Cîtă vreme mai înainte am plecat de la faptul că estetica mai veche echivala arta cu geniul, acum trebuie să ne gîndim că în modul obişnuit de a vorbi sînt numiţi artişti, de cele mai multe ori, numai creatorii care reproduc – actorii şi cîntăreţii, violoniştii şi pianiştii. Aceştia au nevoie de două lucruri. Pe de o parte, de cea mai fină sensibilitate pentru intenţia artistică a operei ce le este încredinţată, pe de alta, de capacitatea tehnică de prezentare. Dar actul creator sau, dacă ne e îngăduită expresia, invenţia, poate să le lipsească cu totul, fără ca acest lucru să se poată cumva remarca.

Numai pe bază de gust şi virtuozitate, nu se naşte nici o operă de artă. Indescriptibilul al treilea element ce trebuie să se adauge îl căutăm de multe ori într-o dimensiune a personalităţii. În legătură cu aceasta, ar trebui observat că o personalitate multilaterală şi plenară, cînd îşi încearcă puterile în artă, poate înfăptui cu siguranţă ceva atrăgător. Pentru valoarea artistică, personalitatea importă însă mai puţin, în acest sens, şi mai degrabă are însemnătate personalitatea specială, muzicală, picturală şi poetică, adică forţa proprie de configu-

rare. Știm doar că unele caractere foarte originale și importante rămîn cu totul departe de artă și că, pe de altă parte, mulți artiști creatori eminenți nu fac nicidecum contemporanilor impresia unei individualități importante. Lucrul acesta îl înțelegem foarte bine în cazul muzicienilor și al pictorilor. Cînd omul este captivat în întregime de o latură a existenței, el nu se poate dărui altor laturi, sau pentru viața de toate zilele mai rămîne disponibil doar ceea ce este mai puțin plăcut, mai cu seamă toată ființa măruntă care este expulzată din ființa artistică. De obicei, cei mai impunători și mai agreabili sînt poeții, deoarece materia pe care trebuie s-o pătrundă are aceeași întindere ca plenitudinea vieții. Oricum, există și printre ei multe naturi slabe și care se pierd, de o excitabilitate atît de comună, încît orice individualitate pare stinsă. În dragostea lor pentru lumea culorilor și a sunetelor și pentru făpturile omenești ciudate, există multă capacitate de adaptare; arta lor se naște dintr-o emoție pasivă în fața vieții, dintr-un nor nedeterminat, care află în cele din urmă un pretext și o formă: ea seamănă cu dragostea exaltată, care este la început o dorință cu totul generală și abia după o durată tainică, mai îndelungată, se concentrează asupra unui om. Asemenea artiști se pot menține atît de greu în viață, pentru că talentul lor înclină să se dăruiască sau să permită unui element străin să-l străbată. Ei vor să înțeleagă totul; a avea caracter înseamnă însă a înțelege greșit.

„Nota personală" a operei artistice se referă, în consecință, la personalitatea artistică deosebită. Bineînțeles, aceasta trăiește atît în ceea ce este mai mic, cît și în ceea ce e mai mare în operă. Swedenborg spune odată, în mijlocul unei curioase teorii homeomerice: „Fiecare idee deosebită a unui om, fiecare mișcare a sufletului, ba chiar și cea mai mică parte a mișcării sufletului său este o imagine și un portret al omului. Un spirit se face cunoscut chiar și dintr-o singură idee". Este un adevăr autentic. Dintr-o singură măsură sau cel puțin dintr-o frază melodică, putem să-l auzim pe compozitor, cîteva rînduri dintr-o poezie sînt suficiente ca să fie recunoscut autorul. Cîteva trăsături aruncate în grabă îl trădează pe desenator și personalitatea sa. Pentru împodobirea ușilor baptisteriului din Florența s-a publicat, în 1401, un concurs; Brunellesco și Ghiberti au predat niște lucrări de valoare egală. „În cazul acesta, numărul figurilor, motivul acțiunii, pînă și încadrarea suprafețelor – totul era dat. Și totuși operele sînt de un caracter opus de-a dreptul uluitor, care se răsfrînge pînă la amănuntele cele mai lipsite de importanță. Toate se explică însă prin contradicția dintre cele două naturi artistice. În Brunellesco, activează un simț constructiv, o energie neînduplecată, un fanatism al adevărului, pe cînd în Ghiberti, vedem – pe lîngă toată temeinicia studiului anatomic și toată sinceritatea privirii – o înclinație pentru liniile frumoase, pentru superficialitatea formală. Brunellesco prezintă de aceea momentul cînd Abraham tocmai atinge gîtul lui Isaac cu cuțitul de jertfă, prezintă cutremurarea celui îngrozit și, în același moment, gestul de apucare energică de către înger, care împiedică actul

extrem. Ghiberti se întoarce în timp doar cu o secundă, cuţitul este încă la o palmă de gît, îngerul e aproape, dar nu a intrat încă în acţiune. Ca urmare, Isaac poate încă privi întrebător în sus şi-şi poate arăta întreaga splendoare a membrelor tinere, cu un calm degajat. Aici, sensibilitatea artistului şi-a spus cuvîntul hotărîtor. Pentru unul, tensiunea dramatică era totul – pentru celălalt, frumuseţea corpului tînăr şi posibilitatea de a se desfăta cu armonia liniilor"[1]. Dar personalitatea este prezentă şi într-altfel, în opera artistică. Personalitatea pe care, desigur, abia dacă o putem întîlni cîndva, dar pe care ne-o reprezentăm ca ideal, constă în interacţiunea perfectă a componentelor sale spirituale. Cînd toate elementele psihice coincid în aşa fel încît în fiecare proces se exprimă aceeaşi orientare, vorbim de o individualitate categorică. De acelaşi gen este şi o bună operă de artă. Ea prezintă corelarea perfectă a tuturor particularităţilor şi subordonarea oricăreia faţă de ansamblu. Iar fiecare operă artistică prezintă acest lucru în felul său, care este felul artistului. De aceea, încă din vechime, opera artistică a fost numită un microcosmos, fiind apropiată astfel de macrocosmosul acelei personalităţi divine, care după concepţia panteistă este substanţa atotcuprinzătoare. Fiindcă nu e nici o contradicţie să simţi panteistic şi totodată să nu renunţi la personalitatea lui Dumnezeu. În măsura în care evităm numai să considerăm personalitatea divină în felul celei omeneşti, trebuie să recunoaştem că nu există nici o unitate şi nici o disponibilitate mai perfectă decît aceea din univers, că deci indiciul esenţial al personalităţii este conţinut în el. Divinitatea operei de artă stă în faptul că este la fel de cuprinzătoare ca şi întregul univers şi totuşi personală.

O altă problemă este modul în care se situează particularitatea artistic-personală faţă de tradiţie. Această chestiune se pune diferit pentru muzician, pentru plastician şi pentru poet. Pe cînd muzicianul trăieşte într-o lume în care tradiţia concurează exclusiv cu propria invenţie, pictorul şi poetul mai au de-a face, în plus, şi cu realitatea. Dar şi aceştia – cu unele deosebiri între ei. Realitatea spaţială a artistului plastic este alcătuită definitiv, pe cînd acţiunile şi caracterele – care sînt materialele poetului – se pierd. Ele au coeziune numai acolo unde legenda sau istoria le-au luat în stăpînire. Asemenea formulări tradiţionale nu împiedică nicidecum imaginaţia artistului scriitor: arta sa constă în aceea că întreprinde schimbări de valoare, şi anume în sens teleologic. Să nu ne facem nişte închipuiri exagerate despre originalitate. Căutarea disperată de noi subiecte caracterizează talentul mărunt, care, pe lîngă asta, îşi face de cele mai multe ori şi calculul de a aţîţa pofta de senzaţii a publicului. Tînguiala feminină că totul a fost deja folosit trădează slăbiciunea celui care se vaită. Progresul nu stă în născocirea a ceva nemaiauzit, ci în înviorarea plină de sens a ceea ce este obişnuit. Cu cît subiectul e mai familiar, cu atît poate deveni mai însemnată configurarea sa artistică. Orice analiză

---

[1] Th. Volbehr, *Bau und Leben der bildenden Kunst* [*Construcţia şi viaţa artei plastice*], 1905, pp. 95-96.

istorico-literară a izvoarelor, orice comparaţie istorico-muzicală a melodiilor, orice cercetare de istoria artelor ne arată în ce măsură pînă şi cei mai mari creatori au trăit din zestrea trecutului. În această direcţie, artiştii sînt mai puţin timoraţi decît savanţii. Aceştia din urmă nu ştiu cum să se laude îndeajuns, în certurile pentru prioritate şi în discuţiile violente cu privire la plagiat; ceilalţi se comportă mai firesc şi mai nepăsători. Într-adevăr, părintele unui motiv artistic nu e socotit acela care, din întîmplare, l-a folosit pentru prima oară, ci acela care s-a priceput să facă ceva dintr-însul. Cel dintîi seamănă cu un naufragiat care a fost azvîrlit pe ţărmul unei ţări necunoscute – celălalt cu navigatorul conştient de ţelul urmărit, care a descoperit cu adevărat ţara.

Dacă s-a spus mai înainte că nu ideile bune îl fac pe marele artist, ci mai degrabă capacitatea îmbinării lor sistematice, a valorificării şi a construcţiei, cuprindem acum mai bine cu privirea motivele. În scrisorile lui Richard Wagner către Mathilde Wesendonck (ed. a 4-a, 1904, p. 189), autorul citează ca pe una din caracteristicile sale sentimentul extrem de sensibil care „îl îndreaptă spre mijlocirea şi legarea strînsă a tuturor momentelor de tranziţie, a stărilor sufleteşti celor mai îndepărtate între ele". El povesteşte cum îl domină această nevoie de tranziţie în viaţă şi în conversaţie. Este nevoia sistematicianului autentic care nu se străduieşte să acţioneze numai prin împărţire şi delimitare, ci şi prin fluidizare şi tranziţii. Procedarea lui Wagner seamănă cu aceea a lui Hegel. Nici unul din cei doi bărbaţi nu a suportat ceva care să survină nemijlocit; ei au trebuit să stabilească peste tot, extrăgîndu-le din propria lor natură, raporturi ce provoacă iluzia unor consecinţe reale. În afară de aceasta, procedarea lor poate fi numită deductivă. Desigur, manualele noastre se pricep să istorisească mai mult despre maniera artistică inductivă, pentru că spiritul cercetătorului modern îi sînt mai apropiate acele talente care ajung la realizări artistice prin observarea realităţii ce ne apare în faţă şi prin adunarea de fapte reale. Există însă şi un geniu mai puţin dependent de experienţă. Goethe îi spunea lui Eckermann că nu ştia aproape nimic despre lume, atunci cînd a scris *Götz* şi *Werther*, şi totuşi a reprezentat-o corect; la aceasta, a adăugat fraza pregnantă că, prin calitatea de poet, aducem deja în viaţă o imagine proprie despre lume. Balzac poseda acelaşi geniu deductiv ca şi Cuvier, ba mai mult încă, poseda o imagine aprioricâ despre lume, care nu putea fi decît întregită şi potenţată de realitate. Pornind de aici, putem clarifica apoi, printr-o uşoară flexiune a ideii, unde anume s-ar putea găsi deosebirea dintre poeţii sentimentali şi naivi sau – după denumirea dată de Otto Ludwig (*Gesammelte Schriften* [*Opere complete*], V, p. 320) – dintre poeţii eului şi cei ai obiectului. Poetul eului poate aduce la expresie o realitate psihică numai dînd expresie în acelaşi timp şi subiectivităţii sale persistente. Toţi oamenii creaţi de aceşti poeţi au o asemănare evidentă de familie, trăsături ale unei înrudiri de sînge, ei sînt modelaţi de poeţi ca de nişte zei, după chipul l o r . Alţi artişti, din acelaşi grup, îşi dezvăluie încă şi mai mult fiinţa complementară: din dorinţele lor arzătoare,

își construiesc un anumit tip, dîndu-l la iveală într-una, cu ușoare modificări. Poetul obiectului posedă, dimpotrivă, o forță inepuizabilă, în virtutea căreia sînt realizate aparent cele mai diverse figuri. Pe cîtă vreme poetul eului, în ambele sale ipostaze, reprezintă în fond alte caractere numai pentru a se recunoaște pe sine, poetul obiectului înțelege oamenii care s-au ridicat deasupra sa și au ajuns la o viață proprie. Cu toate acestea, granița este fluidă și nimeni nu poate spune în care loc ceea ce este creat e într-atît de eliberat de dominația propriului psihic, încît să se poată vorbi serios despre o creație literară obiectivă. Pe sabia cu care poetul își cucerește lumea, atîrnă mereu picături din propriul sînge.

O altă deosebire stă în partea ce revine tehnicii în realizările din diferite arte. În general, realizările artistice au fost apreciate mai demult după principiul dificultății învinse. Artistul era un *uomo virtuoso*, cineva care poate ceva, un om de o mare dexteritate, care împinge greutățile, în aparență, jucîndu-se. Și astăzi mai sînt încă măsurați, adeseori cu aceeași unitate, artiștii interpreți – pianiștii sau violoniștii care iau dificultățile *con bravura* cîștigă o reputație mondială. În cazul artistului creator, momentul acesta reculează într-o măsură, în prezent, cu toate că își păstrează în continuare valoarea, ca notă distinctivă față de simplul estetic. Am văzut, de pildă, că poeziile nu există numai pentru a ne înșira dificultăți metrice și lingvistice și a ne arăta posibilitatea învingerii lor. Nu-i punem pe poeți să se întreacă, așa cum îi punem să zicem, pe artiști să concureze într-un concert amestecat. Însă principial își păstrează totuși prestigiul pe două laturi. Pictorii care improvizează, care aruncă pe pînză, în cîteva zile, un cal sau o „armonie" (precum Fromentin și Whistler) și pretind apoi pentru asta sume mari, sînt priviți cu uimire pentru că această muncă ușoară și scurtă nu are nici un raport cu prețul. În al doilea rînd, publicul dă urmare acestui principiu, deoarece pentru un asemenea public – spre deosebire de tot ceea ce este artizanal și mașinal – depășirea conștientă a unor dificultăți trece, în general, drept o notă caracteristică a artei. Cei mai mulți preferă de aceea țesăturile, ornamentele sau podoabele create manual – celor ce sînt produse mecanic. Ei apreciază deosebit de mult faptul că, în manoperă, osteneala depusă rămîne perceptibilă și că apare o dibăcie conștientă, poate chiar un sentiment personal, pe cînd lucrul de mașină pierde chiar prin faptul că realizează produsul său, concomitent, în numeroase exemplare. O operă de artă trebuie să fie întotdeauna ceva unic în felul său, un individ, ceva ce nu se mai repetă niciodată. Lucrul de mașină însă, oricît ar fi de exact şi de plin de gust, are mereu dezavantajul pluralității uniforme. Deoarece vom mai vorbi o dată despre asta, menționez acum, ca o completare la primul punct, că dificultățile şi tehnica au o pondere diferită în diversele arte. Desenatorii, pictorii, sculptorii și arhitecții au nevoie de o perioadă de ucenicie anevoioasă, pentru a învăța tot ceea ce constituie premisa indispensabilă a creaţiei lor artistice. Și muzicianul trebuie să obțină foarte multe lucruri prin studiu, dincolo de talentul său natu-

ral. În cazul poetului, din contra, tehnica artistică nu este atît de perfecționată și de esențială, pentru ca să fie necesar să fie însușită într-o anumită formă și printr-un exercițiu de ani de zile. În artele care imită în mod creator, există o deosebire asemănătoare. Să se compare actorul cu muzicianul. Cel din urmă trebuie să se antreneze neîncetat și din fragedă tinerețe în tehnica sa, celălalt o scoate la capăt cu o mai mică participare mecanică.

Să trecem însă mai departe. Particularitatea talentelor artistice care se disting între ele își are, în cele din urmă, sursa în elementul psihic general. În cazul arhitecților, putem vedea cel mai ușor că aptitudinile artistice nu sînt ceva cu totul nemaipomenit. Căci priceperea pentru construcție, de care are nevoie arhitectul, ne este înnăscută sau cel puțin inteligibilă multora dintre noi[1]. Și rafinamentul simțurilor și fidelitatea memoriei, de care au nevoie desenatorii și pictorii, există în germene în fiecare om. Îi lipsește însă omului obișnuit particularitatea care face ca tot ceea ce pătrunde în spirit să fie nevoit să ia calea ochilor și ca tot ce capătă formă mai clară din conținutul de conștiință să devină involuntar linie și culoare. Wölfflin declară eronată caracterizarea operei de artă de către Zola ca fiind o bucată de natură văzută printr-un temperament, „deoarece această caracterizare presupune vederea ca fiind de la sine înțeleasă, cîtă vreme, totuși, tocmai aici forța artistică trebuie să se dovedească corespunzătoare" (*Dürer*, ed. I, p. 294). Se zice că Böcklin ar fi spus odată: ceea ce are ecou într-un suflet de pictor se reunește cu forma și culoarea, căpătînd astfel forma determinată. Pînă și un eveniment poetic este receptat de pictor ca un tablou, adică cu tot esențialul de formă și culoare – și, în nici un caz, nu este îmbrăcat ulterior într-o imagine spațială. Dacă un pictor și un poet vor să aducă la îndeplinire aceeași idee, ea nu are la acesta din urmă determinarea de tablou, ci orientarea spre posibilitatea de comunicare prin cuvinte; în schimb, în cazul pictorului, configurarea spațială și coloritul sînt prezente de îndată ca o formă naturală și imediată de exprimare a stării sufletești[2]. De aceea, artistul plastic începe să deseneze de îndată ce-și poate folosi mîinile. Trebuie să ne închipuim simțul formei și al culorilor mai pronunțat, memoria mai ascuțită și mîna mai dibace la el, decît în cazul nostru. Nu se poate atesta nici un element miraculos, pentru care nu am găsi în noi

---

[1] Hugo Spitzer se îndoiește (în cartea lui H. Hettner, *Kunstphilosophische Anfänge* [*Debuturi filosofico-artistice*], 1903, I, p. 327) că această aptitudine naturală pentru construcție i-ar fi indispensabilă arhitectului și crede că tehnica pură, ce poate fi însușită fără vreun talent special, împreună cu gustul evoluat, ar putea fi suficiente pentru artă, în acest domeniu.

[2] Nu e necesar să intrăm în discuții mai subtile. Max Liebermann afirmă (în cărțulia lui *Die Phantasie in der Malerei* [*Fantazia în pictură*], 1916) că Velázquez a văzut spațial, Rembrandt în lumină și umbră, Tizian în culori: „dragostea cerească și pămîntească" ar fi zămislită de ideea coloristică de a face nudul feminin să aibă cel mai viu efect printr-o confruntare cu un personaj îmbrăcat.

nici o predispoziţie. Şi noi vedem cu ochii închişi tot felul de figuri capricioase. Ele se schimbă cu cea mai mare rapiditate. Formele şi culorile pot fi încîntătoare, dar ele nu se fixează, şi în clipa în care vrem să le redăm, au dispărut. Cel ce este imperfect înzestrat suferă puternic, pentru faptul că drumul de la cap la mînă este barat. Cîte nu trăieşte el – şi ce puţin din toate acestea apare la lumină! De multe ori, i se pare că nu ar avea decît să întindă mîna spre sufletul său, ca să scoată de acolo cele mai splendide tablouri. Dar în clipa în care întinde mîna, au dispărut. Ele nu dobîndesc rezistenţa care este necesară exteriorizării. În artist, aceste intuiţii interioare au ajuns oarecum la o stare de agregare superioară: ele pot fi de aceea realizate.

Într-un mod asemănător concepem şi memoria pictorului. Faptul că el posedă anumite cuvinte pentru forme şi culori, care poate ne lipsesc nouă, nu constituie o deosebire notabilă. Această ştiinţă tehnică este într-adevăr utilă, dar nu e de o însemnătate hotărîtoare. S-a respins deja (cf. pp. 186-187) eroarea că artistul ar trebui să aibă o memorie neobişnuit de puternică; amintirile îi servesc mai curînd doar pînă la creaţie; după aceea, trebuie să uite ceea ce a precedat, pentru ca mintea să-i fie liberă pentru noi impresii şi realizări. Nu – o altă trăsătură caracterizează memoria artistului. Memoria creatorului reţine ceea ce este legat de eul său şi utilizabil pentru scopurile sale; dimpotrivă păstrăm tot ce s-a aflat întîmplător într-o impresie. Memoria artistului nu e numai asociativă, ci şi disociativă. Noi ne-am agăţa scrupuloşi de cele văzute, dacă am şti de altfel să le păstrăm în toate trăsăturile lor fine şi dacă am şti să le redăm. Pictorul însă studiază natura, fără s-o întrebuinţeze nemijlocit. În cunoscuta carte a lui Stratz despre frumuseţea corpului feminin, sînt comparate statuia celei care face baie – de Klinger – şi modelul său. Privitorul vede imediat că perii de pe trup au fost omişi, părul capului stilizat şi micile defecte compensate. Dar el observă şi cu cît a devenit mai unitară şi mai nesilită acea poziţie hazardată, sub mîna artistului. În natură, atitudinea este chinuită şi corpul e, ca să zicem aşa, sfîşiat; din contra, în opera artistică, ce s-a născut dintr-o reprezentare, şi căreia modelul i-a servit doar ca mijloc ajutător, corpul are un efect graţios şi impresionează ca un tot unitar; calmul şi o anumită tendinţă spre un ţel sînt evidente. – Cînd în sufletul artistului răsar viziuni, este totdeauna prezentă o trăsătură esenţială, căreia i se subordonează tot restul. În raport cu aceasta, reprezentările noastre din memorie şi din fantazie sînt informe. Aşa cum artistul calculator, de tip vizual, are într-însul o tabelă pe care cifrele se ordonează şi se explică parcă de la sine, tot astfel şi pictorul are în el o tabelă pe care formele şi culorile apar împreună, în cele mai surprinzătoare legături, însă potrivit legităţii lor interioare.

Condiţiile sînt mai dificile în cazul muzicii – şi aceasta fiindcă există oameni fără nici un talent muzical. Între ei şi acei artişti care au adus oarecum în lume ideea muzicii odată cu dînşii, se deschide o prăpastie. Din întîmplare şi din fericire, dispunem aici de un termen pentru care nu există, din păcate, un

cuvînt corespunzător în alte domenii artistice: îi numim muzicali atît pe receptori, cît şi pe creatori. Putem chiar să-l mustrăm pe un virtuoz, în ciuda tehnicii sale neobişnuite, ca nemuzical şi să pretindem pentru noi, care poate nu am atins nicicînd vreun instrument, o capacitate muzicală superioară. Acest talent îşi are rădăcinile în ansamblul psihicului. Ascuţimea auzului formează doar suportul, fiindcă există compozitori care aud prost şi sînt condamnaţi, în cele din urmă, la surzenie, care sînt lipsiţi de conştiinţa absolută a sunetului şi care sînt doar slab sensibili chiar la insuficienţele de execuţie, în special la impuritate. Lucrul nu trebuie să stîrnească uimire – la fel de puţin ca şi faptul că atîţia dintre cei mai buni pictori ai noştri sînt miopi, ba unii atinşi chiar de grade mai uşoare de daltonism. Ştim doar că sensibilitatea artei este alta decît aceea a vieţii şi că, în acest caz, nu se înţelege prin acuitatea simţurilor exact acelaşi lucru ca în psihologie şi în medicină. Dar, ca să revenim totuşi la obiectul nostru: talentul muzical e caracterizat prin faptul că posesorul său află expresia involuntară, pentru tot ceea ce trăieşte, în sunete şi forme muzicale. Ceea ce-i mişcă sufletul capătă expresie în special nu prin cuvinte, ci prin melodii. El are de aceea nevoie de muzică şi ar născoci-o din el însuşi, dacă ea nu s-ar găsi deja acolo. Conştiinţa sa e plină de forme muzicale. Zi şi noapte, trăieşte în el o melodie, ea îi străbate sufletul cînd citeşte ori cînd scrie, nu-l părăseşte nici în somn; dacă se trezeşte brusc, o surprinde în mijlocul desfăşurării ei. Cu greu se pot cuibări în suflet un tablou sau un vers cu o asemenea forţă intuitivă şi fără de concept, deci atît de nestingherite de toate celelalte reprezentări. Muzica este cea mai adezivă şi cea mai perseverentă dintre arte. Ea nu tolerează multe lucruri alături de dînsa. Ea absoarbe toate puterile psihicului. O bogată viaţă de reprezentări, împletită cu realitatea, nu este prielnică talentului muzical sau, mai bine zis, creaţiei muzicale. Căci o ameninţă primejdia ca imaginile muzicale să fie acoperite de tot felul de asociaţii, cum li se întîmplă deseori celor mai puţin muzicali – a căror singură bucurie constă în faptul că sînt stimulaţi de sunete la orice fel de reprezentări.

Ne întoarcem acum spre poet. În acest caz, e deosebit de mare pericolul ca personalitatea umană, ca întreg, să fie confundată cu talentul particular. Acesta constă totuşi, înainte de orice, în bogăţia mijloacelor de expresie, în dezvoltarea neobişnuită a memoriei cuvintelor. Pe cînd memoria artistului plastic se nutreşte cu forme şi culori, iar conştiinţa muzicianului este mereu plină de armonii ce ies la suprafaţă, sprijinindu-se reciproc, fantazia poetului trăieşte în cuvintele şi formele limbii. Bineînţeles, poetul poate să încline – fără ca aceasta să fie în detrimentul originalităţii sale – mai mult spre pictural sau mai mult spre muzical. Există un indiciu exterior pentru asta. Poeţii care îşi scriu singuri operele şi îşi citesc mereu manuscrisul găsesc, în aspectul exterior al vocabulelor şi în ritmul vizibil al frazelor, un sprijin pentru activitatea lor creatoare. Alţii, care dictează şi pun să li se citească textul din nou, sînt conduşi spre frumuseţea cuvîntului de sunet şi de ritmul audibil. Flaubert nu era de

nimic atît de mîndru ca de anumite efecte declamatorii din scrierile sale; cu un anumit prilej, el le povestea fraţilor Goncourt că era aproape gata cu romanul său *Salammbô*, atît doar că îi mai lipseau ultimele zece pagini şi chiar acolo avea deja încheierile tuturor frazelor. Nu este extraordinar de caracteristic faptul că intonaţia finală, cadenţa şi ritmul pot juca un asemenea rol? Un caz mai dificil îl reprezintă Richard Wagner. „Arta sa îl duce pe o cale dublă, dintr-o lume ca spectacol pentru auz, într-o lume ce aşteaptă enigmatic, ca spectacol pentru văz – şi invers". Aşa ne spune Nietzsche. Cu greu se va putea arăta de ce anume a fost influenţat mai intens puternicul impuls de configurare al acestui dramaturg primordial: muzica şi poezia constituiau tocmai cele două încăperi ale inimii sale.

Perimetrul aptitudinilor artistice nu s-a închis încă, odată cu talentele discutate pînă acum. În cazul poetului, se adaugă un lucru care, fără îndoială, nu ar trebui să le scape cu totul nici reprezentanţilor celorlalte arte: artistul şi mai cu seamă poetul trebuie să cunoască oamenii. Fiindcă despre bucuriile şi grijile acestora trebuie să dea seamă în tablouri, sunete, cuvinte.

### 3. Cunoaşterea sufletului de către artist

În imediata apropiere a consideraţiilor întreprinse pînă aici, stă faptul că mulţi artişti au o amintire neobişnuit de vie şi fidelă, în ce priveşte vîrstele lor anterioare. Să citim, de exemplu, primele douăsprezece pagini din biografia lui Victor Hugo, scrisă de Hofmannsthal, ca să observăm că diferite locuri, persoane şi evenimente ce apăreau în copilăria poetului s-au dezvoltat în părţi componente ale creaţiilor sale poetice. Cu aceasta însă influenţa trăirilor din tinereţe nu s-a încheiat. Cine îşi aminteşte stările sufleteşti din zilele copilăriei acela îi înţelege pe copii şi naturile neevoluate, care le sînt înrudite. Şi sufletul feminin se deschide începînd tot de aici: multe din însuşirile mai puţin simpatice ale femeii le-am avut şi noi ca tineri în curs de maturizare şi chiar privirea timidă faţă de bărbat ne este cunoscută din anii de formare. Ceea ce îl distinge pe poet, în cunoaşterea oamenilor, este în primul rînd memoria sigură şi pregătită pentru toate posibilităţile pe care le-a străbătut în devenirea lui; omul obişnuit uită uimitor de repede cum se simţea în condiţiile anterioare. – Totuşi, ca şi cum numeroasele posibilităţi create de viaţă ar fi sărăcăcioase şi insuficiente, imaginaţia creatoare tinde să le depăşească cu mult. Necesitatea de a fi, din cînd în cînd, un altul nu este satisfăcută de reînvierea a ceea ce a precedat. Din fărîmele de viaţă pe care le trăieşte evident poetul, el nu obţine încă plenitudinea şi multitudinea individualităţilor. De aceea, imaginaţia creează noi trăiri şi personalităţi. La oamenii de o mare vioiciune, se observă mai frecvent că reprezintă păreri care sînt în cea mai acută contradicţie cu propria lor convingere; în afară de un *spirit of contradiction*, această comportare e întemeiată pe dorinţa de a juca, din cînd în cînd, un alt rol decît acela impus de aptitudine şi educaţie. Întrucît asemenea păreri străine sînt însuşite şi

apărate, se formează embrionul unui non-eu; de aceea ele sînt puse adesea în gura altcuiva. Friedrich Hebbel declară despre sine însuşi: „Deseori am povestit despre oameni istorii care nu s-au petrecut nicicînd, le-am atribuit nişte întorsături de frază pe care nu le-au folosit niciodată ş.a.m.d. Lucrul acesta nu se întîmplă însă din răutate sau dintr-o plăcere josnică pentru minciună. Este mai curînd o exteriorizare a capacităţii mele poetice; cînd vorbesc despre oameni pe care îi cunosc şi, mai ales, cînd vreau să-i fac cunoscuţi altora, se petrece în mine acelaşi proces ca atunci cînd reprezint caractere pe hîrtie; îmi vin în minte cuvinte ce caracterizează partea cea mai intimă a unor asemenea personaje şi de aceste cuvinte se leagă apoi, de îndată, în chipul cel mai firesc, o povestire... De altminteri, nu ţin să-mi laud această originalitate" (*Tagebücher* [*Jurnale*], 1885, I, p. 120). În această mărturisire, experienţa amintită este conştientizată şi dezvoltată dintr-o altă latură.

Odată ce am devenit atenţi la asemenea corelări, asemănările se prezintă într-o cantitate care ne uimeşte. Pentru non-artist, cele mai cunoscute sînt legate de vîrsta copilăriei; poetul, care rămîne un copil în tot timpul vieţii sale, îşi conservă, la dimensiunea ei originară, o lume interioară care, în cazul nostru, se pipernicește treptat. Această lume sufletească foarte intimă se trădează la oricare dintre noi prin nenumărate vise dramatic alcătuite, prin dorinţe fantastice, care ne fac să tresărim în diverse ocazii, prin anumite acţiuni automate, prin schimbări de dispoziţie, sentimente de spaimă, presimţiri – pe scurt, prin situaţii resimţite confuz, pe care de obicei le trecem cu vederea, aşa cum e convenabil scopurilor vieţii reale. Ştiinţa a dat curs acestei atitudini de respingere, deoarece ea are suficient de-a face cu realităţile celei mai limpezi conştiinţe şi ale celor mai nemijlocite valori ale vieţii. Numai că însăşi încercarea de a înţelege particularitatea psihică a copiilor şi a celor în curs de maturizare duce, în mod obligatoriu, la luarea în considerare a celor procese. Socotesc printre ele visarea cu ochii deschişi, bucuria de a te putea închipui în toate situaţiile posibile, plăcerea de a te simţi erou al unor aventuri romantice. Ceva din toate acestea îi rămîne desigur pînă şi celui mai prozaic: cine nu se joacă măcar o dată, în sinea lui, cu soarta şi cu caracterul, în aşteptarea somnului – sau atunci cînd o activitate pur mecanică îngăduie închipuirilor o rătăcire de voie? Astfel de visări îşi află rareori o concluzie, deseori însă o urmare. Băiatul reia mereu ideea că e un tiran nemilos sau un om urmărit de nenoroc, care se compătimeşte pe sine din toată inima – autotransformarea odată începută stăruie apoi ani de-a rîndul, chiar şi cu unele modificări, după cum survin ele firesc în conţinutul de viaţă schimbător. Această formare de personalităţi fantastice, a căror valoare egoistă se profilează pe fundalul unui mediu născocit, poate produce nişte goluri atît de profunde în conştiinţa realităţii, încît adevăratele relaţii, de exemplu cele cu părinţii, sînt puse la îndoială. Mult mai numeroşi copii decît bănuim întreţin, în sanctuarul păzit cu grijă al sufletului,

convingerea născută în acest mod că ar fi în realitate copiii unor părinți foarte sus-puși ori foarte bogați.

Tranziția spre artă nu e greu de observat. Dacă atît de mulți năzuiesc să se elibereze de eul și de mediul lor, prin imaginile ce le trec pe dinainte, ei încep ceea ce arta termină în chip admirabil, fiindcă în ea s-a refugiat, pînă la urmă, tot ceea ce omul visează și trece sub tăcere. Marile tragedii, aproape toate, își au rădăcinile în lupta unui om superior cu circumstanțele care îl împiedică să-și trăiască viața în deplinătatea firii sale: ele zugrăvesc astfel totodată destinul poetului însuși. Nimeni nu suferă mai dureros din cauza destinului banal și a vitregiei împrejurărilor, a uniformității cenușii și a inerției legice a datului – pe scurt, sub constrîngerile imediatului. Iar lucrul cel mai apropiat și mai de neînlăturat este propriul caracter. Așa cum jocul capricios al ceasurilor noastre de răgaz se complace în mod deosebit în transformări ale eului, tot astfel și pentru poet este o necesitate și o bucurie să se simtă cu totul altul. El protestează în același timp împotriva destinului care l-a înlănțuit pentru toată viața în același individ burghez, de „eul" său.

Începem acum să înțelegem. Creațiile imaginației străine de realitate constituie adevăratul punct de pornire pentru cunoașterea sufletului de către poet. Mai mult chiar decît amintirea schimbării personalității, realmente parcursă, plăcerea de a fi altfel poate ascuți simțul și privirea pentru sufletele străine. Ca atare, noi afirmăm ca pe un lucru primordial plăcerea pentru transformare, pentru detașare și nu, eventual, dorința de a pătrunde în sufletul unor oameni străini. Dacă pînă acum acest aspect era tratat ca un punct de plecare de la sine înțeles, cei ce o făceau se lăsau seduși, în parte, de confuzia cu necesitățile teoretice – în parte, de teoria imitației, în măsura în care se lua ca bază imitarea interioară a unor procese psihice accesibile. Dar în firile imaginative, alături de personalitatea care acționează, se mai află și o alta. Dacă nu ținem cont de ea, rezultă formularea unei exigențe imposibile față de poet: el trebuie să fie în același timp coleric și flegmatic, trebuie să fie un erou ca să poată crea un erou! Mi-ar plăcea să cred, dimpotrivă, că tocmai slăbănogul poate avea un simț mai fin pentru modalitatea eroică, decît eroul însuși, fiindcă pentru acesta din urmă propria modalitate este tot atît de naturală ca și ritmul bătăilor inimii, pe cînd celălalt s-a visat adeseori, în ceasurile de răgaz, ca om de voință. Se poate demonstra că artiștii care sînt victime ale atracției funeste a vulgarității morale, care se bălăcesc în murdărie și respiră un aer pestilențial, sînt totuși capabili să creeze făpturile cele mai pure și mai delicate. Nu cel care a iubit mai des și cu mai multă însuflețire zugrăvește dragostea în chipul cel mai frumos; cît de puternică trebuie să fie pasiunea în cei care își iau viața din cauza suferinței din dragoste și ce puțini dintre ei sînt adevărați poeți! Nu, natura trăirilor exterioare și a caracterului aparent nu este lucrul esențial; ceea ce poetul știe să spună despre oameni decurge din tinerețe și din jocul fantaziei. Și tocmai de

aceea este atît de lipsită de perspective voința de a socoti traiectoria imaginației poetice la fel cu zborul unei săgeți.

Dacă studiem evoluția activității imaginative descrise mai sus, remarcăm că plăsmuirile ei devin tot mai concrete odată cu trecerea anilor. Poetul datorează acest lucru, pe de o parte, tehnicii sporite pe care şi-a însuşit-o ca urmare a experiențelor poetice în arta sa și a altora, dar și mai mult influenței vieții. Experiența crescîndă de viață pătrunde și în această sferă și face ca reprezentările nedeterminate de mai înainte să capete treptat cea mai mare asemănare cu obiectele reale. Idealurile palide capătă culori mai puternice, provenind de la mediu, și devin prin aceasta semne ale unor lucruri existente. Cu un cuvînt: savurarea vieții proprii devine în același timp o trăire de sine în alții. Ceea ce la origine era plănuit doar ca o schimbare a modului de a gîndi propria personalitate se lărgește într-un act de empatie față de niște oameni existenți. Poetul nu se oprește totuși nici aici. De capacitatea subiectivă de adaptare trebuie să se lege mai degrabă extrema obiectivitate a judecății, pentru ca să rezulte o înțelegere artistică și o operă. Fără această funcție ce se adaugă, poetul ar rămîne un om care se desfată bucuros cu schimbări caracterologice și cade ușor sub vraja altcuiva, dar care nu poate totuși nici să aprecieze, nici să configureze.

Pretenția pe care o ridicăm acum se poate formula în chipul cel mai scurt în sensul că omul străin trebuie să rămînă un obiect. Nu numai că noțiunea de obiect o presupune pe aceea a unui subiect, ci trăirea unui obiect se sprijină și pe opoziția experimentată nemijlocit față de subiect: sufletul străin preluat în eu trebuie să se afle într-o anumită contradicție cu eul remanent; pentru ca să poată fi tratat ca un obiect, cufundarea într-un altul trebuie să fie completată și justificată prin păstrarea propriei personalități. Cînd s-a remarcat, mai înainte, că poetul nu înțelege realitatea printr-o îmbucătățire științifică, ci prin simpatizare, trebuia să se indice prin expresia aleasă că e vorba de altceva decît de o pierdere de sine; și dacă am afirmat adineauri că tocmai omul debil poate dezvolta un simț foarte fin pentru măreția eroului, aveam în minte această contrarietate dintre obiect și subiect. Este vorba, în fond, doar de o intensificare a acelei ultime realități, care separă spiritul uman de toate celelalte lucruri ale lumii: a conștiinței de sine sau a capacității de a se lua pe sine însuși ca obiect.
– Să presupunem că e vorba de reprezentări reînnoite din vîrstele anterioare. Întrucît asemenea asociații de amintiri există fără o legătură imediată cu constituția psihică actuală, ele alcătuiesc unități separate şi se dezvoltă oarecum de la sine în personaje imaginare. Poetul se străduieşte din greu să contopească într-o unitate toate asociațiile sesizate astfel. Un instinct just îl previne, fiindcă orice încercare în acest sens îi slăbeşte individualitatea şi îl face steril. Aşa cum amestecul tuturor culorilor dă naştere la alb, tot astfel amestecarea tuturor personalităților concepute în artist produce o suprafață goală şi albă. Se înțelege de la sine că acest lucru e valabil şi în ce priveşte personalitățile născute din imaginație. Întreaga bogăție de figuri care țîşneşte

din activitatea subterană a psihicului există numai în opoziție cu supraeul[1] permanent dominant. Așa cum copilul care se joacă nu se transpune cu totul în iluzia sa, așa cum actorul nu se transpune complet în rolul său, tot astfel și poetul se menține într-o anumită detașare față de acea plăsmuire psihică unitară, care înseamnă un suflet străin. Se crezuse mai demult că hipnotizații, care sînt „preschimbați" prin sugestie în alți oameni, sau că mediile spiritiste și bolnavii de isterie, care își închipuie că sînt posedați de un spirit, ar trebui să simtă cu toții o transformare completă, chiar dacă numai în mod temporar. Știm din noile cercetări că nici aceștia nu-și pierd cu totul conștiința de sine.

Orice act de „consimțire" psihognostică seamănă cu un botez: ești preluat într-o nouă viață și totuși nu e necesar să te renegi. Numeroase aspecte din creaţia poetică se pot explica numai prin această dizarmonie. Să observăm că, de regulă, în descrierea sufletelor tinere, feciorelnice, se amestecă o trăsătură melancolică, ce ar trebui să lipsească în cazul unei schimbări reale în starea sufletească și care își are originea, parțial, în retrospectiva sentimentală, parțial, în știința n o a s t r ă despre viitor. Cînd poeții pretind că se găsesc secrete într-un suflet foarte simplu, ori frumuseți într-o existență apăsătoare, avem de-a face cu un ecou al propriei lor vieți interioare. Prin aceasta, se exprimă totodată semnificația morală a procesului. Toți artiștii autentici se bucură de norocul că oamenii le apar minunați și nu ca niște suflete comune și murdare, în care ceea ce e mediocru se alătură banalului. Așa gîndește filistinul despre aproapele său și de aceeași meteahnă suferă și el, fără s-o știe. În artă însă, și cunoașterea sufletului este mai senină, căci seninătatea înseamnă un joc liber al forțelor, așa cum nu-l îngăduie nici constrîngerea vieții, nici seriozitatea științei și, într-un asemenea joc liber, se trezește simțul pentru felul de a fi al altor oameni.

Reflecția desfășurată pînă aici privea o anumită trăire și istoria sa. Acea trăire este înțelegerea nemijlocită a proceselor psihice străine, caz în care nu avem de obicei conștiința nici unui fel de deducții de la „exprimările" corporale la „cauzele" psihice. Această înțelegere s-a dezvoltat în poet pînă la perfecțiune. La dezvoltarea cunoașterii poetice creatoare a sufletului, contribuie în mod esențial amintirea fidelă a unor faze anterioare ale personalității și nevoia imaginației de a face din sine un altul. În cazul artistului matur, visurile și dorințele cu care survolăm realitatea atrag atît de multe componente ale realității, încît devin, din niște plăsmuiri arbitrare, simboluri de oameni posibili. Iar la aceasta se adaugă o a doua condiționare limitativă: cu toată ușurința autotransformării, poetul mai păstrează totuși o conștiință de sine, putînd, ca atare, să se opună celuilalt caracter ca unei ființe străine.

---

[1] „Ipoteza eului dublu este de asemenea o abstracțiune generalizatoare pornind de la numeroase observații, dintre care poate că fiecare pretinde explicația sa specială". „Mă gîndesc la conștiința superioară și inferioară nu ca la un soi de straturi geologice în creier, ci aleg această denumire numai ca pe o imagine ușor de priceput" (Max Dessoir, *Das Doppel-Ich* [*Eul dublu*], ed. a 2-a, pp. 48 și 13).

Dacă vrem acum să explicăm ştiinţific procesul psihognostic individual prin elementele care îl compun, trebuie să examinăm mai cu atenţie participarea elementului corporal, care a fost lăsată la o parte pînă aici. Într-adevăr, noi nu trăim lucrurile în acest fel, însă ştiinţific vorbind, ele se petrec totuşi aşa: observatorului îi sînt date mai întîi nişte fapte fizice. Dacă vrem să explicăm lucrurile, trebuie să ne întrebăm: cum se face că o intonaţie ori un joc muscular provoacă în observator o stare similară aceleia care a cauzat intonaţia şi jocul muscular respectiv? În afară de aceasta, să ţinem cît mai departe de problema în cauză tot ceea ce am aflat despre treptele premergătoare şi asemănări – deoarece numai printr-o astfel de separaţie artificială se poate obţine o cunoaştere limitată, dar clară. De altminteri, cercetările psihologice de pînă acum se sprijină, aproape totdeauna, pe un asemenea mod de înţelegere. În acelaşi fel procedează şi cunoscuta teorie dusă pînă la capăt de Lipps şi care fusese schiţată mai înainte de către Sully în felul următor: *„When a person witnesses the manifestation of a pleasurable feeling in another, he reexperiences, in an ideal form, some element of his own happiness; that is to say, his perception of another joy is in itself a consciousness of joy"*[1].

Să amintim din nou acea teorie a afectelor, potrivit căreia emoţia psihică trebuie să fie nu numai acompaniată de simţirile manifestării corporale, ci să consiste tocmai în astfel de simţiri organice. Nu vreau să cercetez cum stau lucrurile, în genere, în această privinţă. Dar pentru procesul trăit de artist, cred că trebuie să pretind o selecţie mai subtilă. Din felurite mărturisiri ale artiştilor, aflăm că sînt împinşi involuntar la exprimarea mimică, ori într-un alt fel, a sentimentelor ce trebuie înfăţişate, că, la gîndul mîniei eroului lor, strîng ei înşişi pumnii ş.a.m.d. Strîngerea pumnilor la reprezentarea mîniei nu înseamnă, mai întîi, nimic altceva, decît asocierea moştenită şi obişnuită a unei mişcări cu un proces psihic; în cazul poetului, ea capătă însă şi o valoare de consecinţă specială: se dezlănţuie o emoţie sufletească, ce poate fi foarte vie, fără să tulbure totuşi desfăşurarea actului de creaţie artistică. Emoţia aceasta nu coincide cu afectul real, trăit, al mîniei. În ceea ce priveşte afectul, putem lăsa fără un răspuns hotărît întrebarea dacă provoacă sentimentele organice sau dacă el constă în aceasta. Emoţia estetică este însă, în ceea ce o priveşte, o consecinţă a mişcărilor, ea le-a asimilat oarecum şi de aceea nu mai este tulburată de ele şi nici de sentimentele organice cu care sînt legate, în munca creatoare. Procesele corporale lasă în urma lor suficientă căldură, pentru ca să apară o reprezentare plină de viaţă, pierzîndu-şi însă ardoarea din pricina căreia activitatea şi libertatea poetică ar fi trebuit să sece. Mişcările sufleteşti caracteristice poetului se nasc deci prin reacţie la semnalele resimţite. Cel căruia faptul i se pare ciudat să se gîndească la fenomenele înrudite din domeniile învecinate. Unii

---

[1] [„Cînd un ins atestă manifestarea unui sentiment de fericire într-un altul, el reexperimentează, într-o formă ideală, unele elemente din propria fericire; cu alte cuvinte, perceperea unei alte fericiri este ea însăşi o conştiinţă a fericirii".]

actori varsă lacrimi adevărate la pasajele înduioşătoare. Ar fi fundamental greşit să tragem din aceasta o concluzie, în sensul existenţei unei emoţii profunde: nu avem în faţa noastră nimic altceva decît o funcţionare deosebit de uşoară a relaţiei obişnuite; cum se zice, lacrimile îi curg cu uşurinţă. Împrejurarea are însă avantajele sale, căci aceste lacrimi au repercusiuni, producînd la rîndul lor o înduioşare, care e drept că nu-i răpeşte actorului stăpînirea de sine la fel ca o durere adevărată, dar îi conferă totuşi o putere miraculoasă asupra auditorului. Cînd un maestru al viorii ne zguduie inimile, se repetă în noi acelaşi proces ca şi într-însul: sunetele sînt cele care îl mişcă şi pe el. Pictorul se desfată nu numai cu culoarea pe care o vede sau de care îşi aduce aminte, ci şi cu aceea pe care o aplică. Poetului îi aparţine, înainte de toate, stăpînirea limbii; în măsura în care cuvintele îi vin cu uşurinţă, ideile i se intensifică; în cuvînt se trezesc imagini care dormeau pînă atunci; de abia prin cuvînt se trezesc imagini care dormeau pînă atunci; de abia prin cuvînt poetul cucereşte cetatea interioară a unui alt suflet şi îşi trăieşte pe deplin propriile procese psihice. Trebuie să conchidem, prin urmare, că relaţia artistului cu natura este mai puţin o capacitate de intuire decît un raport de exprimare.

Cu toate acestea, trebuie făcută o restricţie. Stări psihice atît de intense, cum le-am presupus pînă aici, nu apar la toţi artiştii şi chiar acolo unde se întîlnesc, ele reprezintă cu greu o regulă. De multe ori, procesul se desfăşoară fără participarea puternică a factorului corporal, pe care am descris-o mai sus. Să luăm ca exemplu înţelegerea unui raport psihic ce nu devine vizibil, aşadar a unui raport amintit sau inventat, al cărui purtător nu se găseşte viu în faţa noastră. În acest caz, fantazia creează imaginea corespunzătoare: în faţa ochiului meu spiritual, stă omul, îi aud glasul, îi văd mişcările şi leg de toate acestea nişte judecăţi şi o apreciere precum: da, e o adevărată fericire, mai sînt încă oameni veseli – sau ceva asemănător. Cu acest prilej, procesele de mişcare şi simţirile pe care le dezlănţuie nu au nevoie să fie prezente decît ca nişte începuturi foarte delicate. Omul real şi unitatea corporal-psihică rămîn observabile şi în acest caz, fiindcă nu conceptul de voioşie ne umple sufletul, ci o imagine intuitivă a voioşiei. Cu toate acestea, din cauza participării mai reduse a sentimentelor organice şi a afectelor, se pot adăuga, într-un astfel de caz, mai întîi, considerabil mai multe reprezentări şi, în al doilea rînd – ceea ce s-ar putea să fie tot atît de important – pot interveni mai uşor nişte piedici.

În ce priveşte primul punct, trebuie să subliniem că, în cazul creaţiei artistice, conţinutului de conştiinţă intuitiv i se adaugă nişte reprezentări abstracte. Caracterul ce devine intuitiv în imaginea unui om mînios nu trebuie să fie reprezentat ca atare, în toate trăsăturile sale, ci se poate înfăţişa şi într-un mod impropriu, prin cuvinte şi noţiuni. Multe nuanţe fine ale individualităţii concepute sînt reprezentate în conştiinţă nu prin reprezentările în cuvinte şi noţiunile corespunzătoare, ci doar prin analogii, care apar fantomatic, adică printr-o raportare neclară la ceva similar din conştiinţă. Survin de

asemenea şi unele semne improprii, printre care cel mai des sînt amintite, în mărturisirile poeţilor, melodiile şi asociaţiile de culori. Facilitatea extraordinară şi mobilitatea fantaziei poetice ar fi de neimaginat, dacă ea ar trebui să reprezinte totul ca atare şi într-un mod sensibil, ca nişte ilustraţii într-o carte. – Am desemnat piedicile ca fiind al doilea punct. Ele sînt cele care din simpla emoţie a psihicului fac să apară o relaţie de conştiinţă unitară. Ca o lămurire, amintesc aici constituţia psihică opusă a celui ameţit de băutură. Datorită consumului de alcool, dispar unele piedici care, în mod obişnuit, acţionează regulator, şi astfel reprezentările ce apar (aici ca şi altă dată) sînt valorificate în alt chip decît cel obişnuit. La fel se pot petrece lucrurile şi în cazul poetului, în momentele de cea mai mare emoţie: toate conţinuturile de conştiinţă care reglează ori care împiedică se retrag şi energia psihică se revarsă doar asupra unui punct. În celelalte stadii ale activităţii poetice se manifestă totuşi reprezentări contrare, contribuind la multilateralitatea – mai mult, la caracterul inepuizabil al operei, care rămîne totuşi unitară şi nu se lasă fărîmiţată.

Aceste reprezentări opuse, născute din chibzuinţă, constituie în acelaşi timp un semn pentru activitatea trează a eului. Am căzut deja de acord că poetul nu se contopeşte integral cu fiinţa străină: completa uitare de sine este maladivă. El ia mai curînd poziţie faţă de imaginile înconjurate de nenumărate relaţii ale acelui om care vorbeşte senin sau se mişcă mînios. Prin intermediul unor mişcări imitative, el participă la bucurie sau la mînie, dar într-o legătură continuă cu nişte judecăţi care arată spre un obiect: „ce fericită este totuşi o astfel de natură!". Cu cît apar mai vii sentimentele purtate de asemenea judecăţi, cu atît mai hotărît împiedică o adevărată autotransformare, pentru că aceste sentimente se raportează la eul constant şi nu există plăcere sau neplăcere fără o raportare la eu. În acelaşi sens acţionează pauzele procesului psihic, despre a căror importanţă am discutat cu ocazia analizei impresiei estetice. Orice trăire de sine în alţii se petrece cu întreruperi, fiindcă eu mă întorc din cînd în cînd, involuntar, la mine însumi. Şi chiar în timpul celorlalte perioade ale desfăşurării, păstrez de obicei o conştiinţă a constituţiei mele fizice particulare şi a mediului – fapt asupra căruia ne-a oferit clarificări probante, în primul rînd, observarea celor hipnotizaţi, în cazul aşa-numitei *objectivation des types*[1] – şi tocmai prin aceasta sînt ferit de o dizolvare a subiectului în obiect.

Am presupus pînă aici că obiectul înţelegerii psihognostice este o stare sufletească izolată. Dar odată cu înţelegerea pentru un moment de veselie sau de mînie, nu am obţinut prea mult. Chestiunea principală rămîne totuşi întregul caracter, din care nu există decît exprimări fragmentare. El devine accesibil – cum au demonstrat Dilthey şi Lipps, pornind de la exprimări izolate, datorită corelaţiei în care se găsesc toate acestea. Trebuie să ştiu despre ce anume şi cînd a rîs celălalt, trebuia să preiau în mine aspectele de

[1] [Obiectivare a tipurilor.]

rafinament şi particularităţile veseliei sale, pentru a putea căpăta o reprezentare completă. Cu acest prilej, exprimările conştiente contează mai puţin decît cele inconştiente. Viaţa cea mai intimă a personalităţii nu se poate trăda decît prin mişcări, mine, accente. Lev Tolstoi descrie întîlnirea a doi fraţi, care nu s-au mai văzut de ani de zile şi s-au înstrăinat unul de altul, printr-o frază foarte potrivită: „Avu loc acel schimb de priviri semnificativ, misterios, care nu poate fi exprimat prin cuvinte, în care totul e adevărat; începu apoi schimbul de cuvinte, în care deja acest adevăr nu mai era conţinut”[1]. Evenimentele din adîncul sufletului au, în natura lor, ceva ce face imposibilă transpunerea în cuvinte. Dar pe lîngă incapacitatea omului de a exprima voluntar tot ceea ce este delicat în suflet, există şi o aversiune pentru gestul însuşi. „Nerușinat este cuvîntul rostit / Tăcerea-i floarea pură a iubirii”[2], cîntă Heinrich Heine. Ne arătăm la fel de puţin tot sufletul ca şi tot trupul – primul ne apare tot atît de impudic ca şi celălalt. Observăm apoi instinctiv că exprimarea deschisă ar da pradă altora tainele sufletului, aşadar valoarea lor. În fine, instinctul de conservare ne obligă să susţinem o minciună vitală sau alta, care ar trebui să devină caducă odată cu o autodezvăluire fără reţinere.

Ansamblul exprimărilor inconştiente, prin care iese la lumină ceea ce este ascuns, ne apare ca latura vizibilă a individualităţii. Individualitatea sufletească este explicată cel mai comod prin legătura schimbătoare a componentelor general-psihice şi prin intensificarea ca şi prin slăbirea unor atare componente. Cercetîndu-le legăturile, întărirea şi slăbirea acestora, poetul devine administratorul bogăţiei psihice a naturii umane. Pentru el sînt tot atît de valoroase activităţile ce se schimbă diferit în oamenii de rînd, ca şi cele mai înalte performanţe ale eroului. O înclinare firească îi conduce pe poet ca şi pe istoric către erou – şi aceasta pe bună dreptate, deoarece înălţarea spre ceea ce este mare este pur omenească, iar realitatea extraordinarului este o caracteristică a spiritului ce lipseşte naturii (şi din cauza aceasta şi ştiinţelor naturii). Însă şi caracterul neevoluat ori fals educat, cel ce provoacă neplăcere sau cel urît pot să-l atragă. Nu numai pentru că, cu ocazia cercetării şi a acestor proprietăţi, el se lasă „ademenit în afară”, dincolo de sine însuşi – ca să folosim o expresie a lui Goethe –, ci mai cu seamă pentru că emoţia puternică, asociată cu cunoaşterea unor asemenea naturi, face să dispară rapid toate sentimentele neplăcute, ce ar putea apărea. Afirmaţia că omul caută pretutindeni frumosul ideal şi ceea ce este armonic e o defăimare: ceea ce vrea el nu este simpla plăcere, ci viaţa, adică emoţia şi lupta. Dintr-un asemenea sentiment a configurat Shakespeare naturile imorale şi pe cele semianimalice; a fost în stare să facă acest lucru cu atît mai uşor cu cît îşi reprezenta sufletul ca fiind evident

---

[1] *Învierea*, traducere de A. Hess, p. 473.

[2] [„Das ausgesprochene Wort ist ohne Scham / Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte”.]

compus din relativ puţine părţi şi înţelegea să aprecieze lumea din oricare punct de vedere.

Odată cu cele trei tipuri amintite, nu s-a dat încă satisfacţie nevoii de înţelegere a indivizilor; tot atît de puţin i s-a dat şi prin referirea la foarte schimbătoarea legare, întărire şi slăbire a unor conţinuturi de conştiinţă într-un singur suflet, care poate să fie neevoluat într-o anumită direcţie, iar sub alte raporturi, mediocru ori chiar eroic. Trebuie adăugate şi alte puncte de vedere, şi anume, după părerea mea, acelea care au fost propuse, în principal, încă de Bahnsen. Primul se referă la conţinutul psihicului izolat, în dependenţa sa de excitaţii, şi se descompune, pentru reflecţia noastră, în două puncte de vedere subordonate. Mai întîi, talentul şi mediul influenţează, în general, cu o forţă diferită asupra indivizilor. Marii poeţi disting foarte exact între naturile care opun o mică rezistenţă instinctelor moştenite şi influenţelor mediului şi naturile active, care sînt în stare să se învingă şi pe sine şi lumea. De cele mai multe ori, ei leagă de aceasta o împărţire în caractere schimbătoare şi statornice, cu care ocazie componenta durabilă coincide de obicei, în primul caz, cu talentul, în cel de al doilea, cu năzuinţa spre un ţel – o coincidenţă care este dezvoltată în tradiţia poetică, dar care logic nu este exhaustivă. Pentru Shakespeare, trec drept constante, prin talentul cu care au fost înzestrate, naturile feminine receptive: psihicul nefragmentat revine mereu în aceeaşi poziţie de echilibru şi nu se schimbă în mod considerabil în decursul vieţii. Au contribuit, fără îndoială, la această concepţie amintirile din viaţa psihică a adolescentului, deoarece aceasta se poate schimba numai prin pierderea însuşirilor sale feminine. Factorul variabil precumpăneşte, dimpotrivă, la acei bărbaţi care dau curs impresiilor de moment, fără să ţină seama de trecut sau de viitor; ca motiv explicativ, Shakespeare adaugă la aceasta forţa sentimentului de reacţie, deoarece cu cît un sentiment e mai viu, cu atît durează de obicei mai puţin. În cazul naturilor active Shakespeare consideră slăbiciunea drept cel mai mare păcat. În seriile sale de evocări istorice, se atribuie marilor oameni de voinţă o orientare constantă, pentru ca ei să tindă să cucerească un succes exterior, în lumea reală. În operele mai tîrzii, începînd cu *Hamlet*, Shakespeare a încorporat un ţel mai nobil: perfecţionarea propriului suflet; ea alcătuieşte de aici înainte punctul final şi unitatea de măsură pentru acţiunea omului superior.

În al doilea rînd, impresiile izolate posedă pentru unele persoane o altă forţă emotivă decît pentru altele; să ne gîndim la aptitudinile înnăscute[1]. Corespunzător cu aceasta, în epopee şi în dramă, natura specială a unui caracter ni se dezvăluie cu ajutorul accentului valoric, pe care îl capătă o experienţă izolată din partea celui ce o trăieşte. Cele două artificii ale poetului cîştigate dintr-asta constau în faptul că ne sînt arătate fie acelaşi motiv, în eficacitatea sa, care se modifică odată cu indivizii, fie o multiplicitate de motive, în semnifi-

[1] Date psihologice în cartea lui F. C. Prescott, *The poetic mind* [*Sufletul poetic*], New York, 1922.

caţia lor pentru un singur individ. Astfel, este extrem de caracteristic, pentru deosebirile dintre indivizi, modul diferit în care ei răspund, de exemplu, aceleiaşi opoziţii din afară, în vreme ce, pe de altă parte, un om poate fi zugrăvit şi prin valoarea emotivă pe care o au pentru el diferite impresii.

Dacă psihicul poate fi determinat, sub raportul conţinutului, prin toate aceste mijloace, el se lasă explicat şi cu privire la funcţia sa. Realizarea performanţelor psihice este interpretată anume în două feluri. Psihognoza ia în consideraţie mai întîi succesiunea temporală şi condiţiile proceselor ce se desfăşoară ca fiind semnificative pentru particularitatea personală şi, după aceea, determină vivacitatea proceselor. Deoarece întotdeauna este disponibilă numai o anumită sumă totală de energie psihică, pe individ îl caracterizează cantitatea pe care o foloseşte dintr-însa pentru cutare sau pentru cutare funcţie – ba chiar acea sumă totală, diferită după indivizi, poate fi valorificată ca un indiciu esenţial. Personajele principale din dramele lui Shakespeare oferă, pentru toate raporturile amintite, exemplele cele mai plastice. La forma şi la condiţiile proceselor psihice în curs de desfăşurare, se referă vorba lui Goethe cum că oamenii lui Shakespeare ar semăna cu nişte ceasuri „ale căror cadrane şi cutii ar fi fost făcute din cristal". În legătură cu distribuţia energiei psihice, Shakespeare urmează principiul conform căruia pasiunile atrag cea mai mare parte din forţa disponibilă; el descrie personajele atît prin calitatea pasiunii (ambiţie, dragoste), cît şi prin distribuirea restului de forţă celorlalte orientări ale psihicului.

## 4. Constituţia psihică a artistului

După ce s-au spus atît de multe lucruri despre psihologia creaţiei artistice şi, în afară de aceasta, despre înţelegerea artistului pentru om, s-ar părea că nu mai rămîne nimic care să poată justifica acest titlu. Şi cu toate acestea, constituţia permanentă a psihicului artistului, mai ales cu privire la condiţiile morale şi sociale, nu a fost nicidecum discutată îndeajuns. Ba nici chiar în acest loc, nu se poate spune încă totul, multe lucruri trebuind să fie păstrate pentru capitolele concluzive ale cărţii.

În toate epocile, artistul a fost comparat cu omul obişnuit şi mereu s-a oscilat între două concepţii. Prima, ridicată de romantici la rangul de lege universală, vede în geniul artistic pe adevăratul om sau cel puţin o excepţie fericită, orientată spre înălţimi şi, cu siguranţă, aşa stau lucrurile, dacă luăm ca unitate de măsură opera şi nu persoana. Tot atît de îndreptăţită este şi comparaţia romantică cu copilul, pentru că sudura originară a eului cu lumea, redobîndită în actul creaţiei, este desigur o caracteristică a fiinţei copilului; numai că, în general, acesta nu a căzut încă pradă unei izolări, pe cînd creatorul trebuie să-şi lărgească din nou relaţiile. – Cea de a doua concepţie îl împinge pe artist în vecinătatea alienatului mintal şi îl tratează, în consecinţă, şi în practică, asemenea unui uşor smintit, şi anume, cu o indulgenţă şi o anumită

bunăvoinţă penibilă. Într-adevăr, cu greu poate să reziste el în faţa ochilor medicului şi sociologului, dacă omul de duzină trebuie să reprezinte unitatea de măsură. Tocmai în raportul de cunoaştere faţă de caractere pe care de abia l-am discutat, se amestecă de multe ori nişte trăsături ce ne amintesc de transluminarea psihică stranie, aşa cum este ea trăită şi descrisă de „vizionari”[1]. La aceasta se adaugă unele sminteli, aşa cum apar la alienaţii mintali din clivaje ale vieţii psihice (cei denumiţi de Bleuler schizofrenici), zguduiri aşa cum le cunoaşte omul sănătos. Dacă privim tablourile făcute de alienaţi, pe care le-a adunat Prinzhorn[2], sîntem uimiţi de asemănarea cu expresionismul şi numai pe încetul descoperim deosebirea dintre violentarea arbitrară a naturii şi îndepărtarea voită de natură, între simbolismul încîlcit, maladiv şi aprofundarea valorică ingenioasă. În unele cazuri importante, nu izbutim de fel să trasăm o linie despărţitoare sigură. Explicaţia amicală cum că fenomenele maladive nu se află într-un tablou cauzal cu dimensiunea spirituală şi că lasă neatinse largi domenii ale capacităţilor psihice nu ne ajută să trecem peste asemenea fapte reale. Firește, este o nedreptate să înfierăm „înclinaţia mistică” a lui Zola „de a insufla viaţă materiei neînsufleţite”, ca fiind „nelipsită de inconveniente”. Dar dacă citim despre anomaliile lui Zola, despre mania sa de a număra, de a închide într-una sertarele şi uşile, de a păşi peste obstacole numai cu piciorul drept, şi încă multe altele, vom putea fi de acord cu Lombroso că poetul, privit din punct de vedere medical, era un histero-epileptic. Visarea şi sentimentele

---

[1] „Toată viaţa am avut un sentiment ciudat, în societatea fiinţelor umane. Mă uitam pe mine cu totul şi adeseori şi ceea ce mă înconjura – şi mi se părea că vedeam în spatele cuvintelor şi acţiunilor celor din jurul meu, un alt sine care trage sforile, făcînd să danseze păpuşile. Cuvintele ce ieşeau de pe buzele lor sînt amestecate curios cu alte expresii care sînt mute. Munca creierului pare să-mi stea dinainte ca o maşinărie de ceasornic şi vorbirea, gesturile şi felul de a apărea al oamenilor sînt doar mişcări ale acelor pe un cadran. Simt o dragoste sau o antipatie stranie, după împrejurări, în traiul laolaltă cu aceia cu care viaţa mă aduce în contact. Mai mult încă: nu pot merge pe stradă ori şedea într-un tramvai, nu mă pot amesteca în mulţime, în teatre şi în alte locuri publice de adunare, fără să încerc speranţa şi teama, bucuria şi tristeţea fiinţelor omeneşti. E ca şi cum aş simţi bătaia pulsului sufletului lor. De multe ori, mi se desfăşoară în faţă o întreagă poveste, asemenea paginii tipărite dintr-o carte, cu deosebirea că aud (cu ce?) şi văd – cu alţi ochi – cuvinte, sunete, culori, forme, locuri, despre care nu am auzit niciodată, chipuri pe care nu le-am văzut, haine de o croială şi o modă pe care nu le-am zărit nicicînd. O serie de tablouri, mai variate şi mai rapide decît într-o panoramă ori la cinematograf, îmi alunecă pe dinainte şi această serie mi s-a arătat legată, în fiecare caz pe care l-am putut cerceta, cu persoana sau cu persoanele în prezenţa cărora a avut loc viziunea” (K. E. Henry Andersen, *Experiences of a Seer* [*Experienţele unui vizionar*], „The Occult Review”, 1905, I, 2, p. 68).

[2] Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* [*Imagistica alienaţilor mintali*], Berlin, 1922.

primitive de spaimă, ascultarea atentă interioară şi teama secretă, neliniştea şi tulburările puternice ale sistemului nervos pot să-i facă pe mulţi artişti, chiar dacă nu pe toţi, să apară ca nişte bolnavi. S-a spus despre acest lucru că este trist ori s-a încercat chiar să fie trecut cu vederea, pentru a scăpa de o consecinţă atît de nefavorabilă. Este cu atît mai necesar să ne punem de acord asupra concepţiei care trebuie să intervină aici. Unei priviri din exterior, geniul şi nebunia pot să-i apară ca fraţi. În e s e n ţ ă , există însă o deosebire, şi anume una teleologică: geniul arată spre înainte, alienatul spre înapoi. Dacă numim normală nu media numerică, ci ceea ce este semnificativ teleologic, atunci îl putem caracteriza pe omul de geniu ca normal, în pofida tuturor fenomenelor maladive şi a tuturor ciudăţeniilor sale. Fiindcă nu ne interesează cum este făcut cineva, ori cum se simte, ci ce anume produce.

Există o deosebire între oameni. În religiile etice, deci şi în creştinism, ea este desemnată prin opoziţia dintre credincios şi necredincios. Platon vorbeşte despre un eros senzual şi unul spiritual, despre pornirea spre trupesc şi nostalgia spiritualului. Antichitatea, ca şi modul de gîndire creştin, apreciază oamenii după raportul lor faţă de o forţă superioară şi de o lume spirituală autonomă. Această opoziţie stăruie şi astăzi, pe bună dreptate. Ea nu e în mod necesar cantitativă, aşa încît de o parte să se găsească masa, iar de cealaltă parte un număr mic – ci mai ales calitativă. Unii oameni vin pe lume ca să se conserve pe sine şi specia; alţii se nasc pentru a împlini o anumită performanţă. Cei dintîi spun despre ceilalţi că sînt smintiţi; cei din urmă îi socotesc pe cei dintîi inferiori. Putem considera ambele poziţii ale vieţii ca fiind la fel de îndreptăţite, numai dacă recunoaştem deosebirea lor fundamentală. Este o deosebire în sensul opoziţiei contrariilor, adică există nenumărate tranziţii şi amestecuri. Dar albul şi negrul nu rămîn opuse, deşi se contopesc în cenuşiu? La fel cu negrul şi albul, stau faţă în faţă omul care procreează şi cel care realizează; orientarea durabilă a vieţii, scopul şi misiunea existenţei lor se separă în mod evident.

Dacă ne ridicăm la punctul de vedere al omului care realizează, trebuie să înţelegem, mai întîi, că cerinţa sănătăţii nu poate fi îndeplinită de el. Desigur, vom fi măcar de acord că forţa trupească şi cea spirituală nu se află într-o relaţie simplă. Odată cu creşterea uneia, nu este neapărat necesar să sporească şi cealaltă. Se poate obiecta că tocmai asta e nenorocirea: idealul ar pretinde o coincidenţă deplină. Motive sentimentale puternice năzuiesc cu siguranţă în direcţia echilibrului ambelor laturi ale unităţii vieţii, însă dezvoltarea consecventă a ideii îi zguduie veridicitatea: eu cel puţin nu-mi pot închipui sufletul unui Kant în trupul unui concurent de ring. În orice activitate şi, de asemenea, în cea a organismului nostru, performanţa superioară a unei părţi are loc numai pe socoteala celorlalte. Activitatea excesivă a creierului, fără de care nu există nici un progres, dăunează altor activităţi ale corpului, aşa cum dezvoltarea coarnelor cerbului dăunează dinţilor incisivi, aşa cum nici o hipertrofie nu poate apărea fără atrofia corespunzătoare. Spiritul este un

parazit al trupului. Biologic, putem concepe conştiinţa ca pe o vătămare aparentă treptat a corpului viu, ca pe o maladie ce duce la moarte, de care este scutită viaţa pură, şi putem presupune că un cîine îi apare deja rîmei ca un neurastenic cerebral. Da – este cazul să spunem că nu trebuie să tindem spre nişte unităţi corp-spirit dezvoltate simetric. Ne interesează numai dezvoltarea superioară a spiritului, iar aceasta e anevoie compatibilă cu nişte reuşite superioare ale trupului. Tot ceea ce este mare se naşte însoţit de fenomene maladive, fapt pentru care a şi fost explicat destul de frecvent ca fiind bolnăvicios. Să ne închipuim, de exemplu, o femeie care a conceput un copil, într-o totală ignorare a menirii sale; nu trebuie oare să considerăm toate semnele stării sale, de la primele indispoziţii pînă la durerile facerii, ca pe nişte semne ale unei boli grele? Dar numai aşa se poate naşte un copil. Şi creaţia spirituală se maturizează cu tulburări asemănătoare ale constituţiei normale, tulburări ale temperamentului şi ale sistemului nervos, care nu se potolesc pînă ce nu este îndeplinită opera[1]. Cine renunţă la creaţia artistică sau ştiinţifică de dragul sănătăţii intacte seamănă cu un copil care, de teama ieşirii dinţilor, preferă să nu mai aibă dinţi deloc; şi cel care numeşte anormală viaţa spirituală superioară, din pricina fenomenelor sale de „ieşire", ar trebui să caracterizeze şi dinţii ca fiind ceva bolnăvicios, deoarece şi creşterea lor are loc cu durere şi febră. Şi pentru că omul care creează nu încetează să gîndească şi să dea formă, el nu încetează nici să sufere. Biografiile marilor noştri bărbaţi vorbesc o limbă clară. Într-adevăr este „un lucru pe care nimeni nu şi-l închipuie pe deplin şi mult prea groaznic ca să-l jeluieşti".

Poate că sună paradoxal să vorbim despre sănătate ca despre o suferinţă şi totuşi nu este lipsit de temei. Cel puţin este sigur că sănătatea nu e un bun necondiţionat, ci doar unul relativ şi se poate face, probabil, în aşa fel ca suferinţa şi durerea, ca fenomene secundare ale dezvoltării spirituale, să fie dezirabile şi utile, chiar şi în ce priveşte interiorizarea psihică. Consecinţa acestui fapt ne este la îndemînă. Pe cînd omul care procreează ţine să fie sănătos cu o r i c e p r e ţ, intenţia celui care creează este îndreptată spre limitarea sănătăţii corporale la m ă s u r a m i n i m ă i n d i s p e n s a b i l ă. Trupul nu are voie să dea greş, cînd o operă spirituală rodnică trebuie să devină posibilă – dar, pe de altă parte, el nu are voie să pretindă decît atîtea drepturi cîte îi revin, în cadrul determinării scopului amintit. Pentru omul de procreaţie, sănătatea robustă

---

[1] Lou Andreas-Salomé subliniază (în revista „Imago", VII, 4) că „cu cît comportarea creatoare se impune mai uşor şi mai victorios, cu atît intră adeseori într-o contradicţie mai brutală cu restul stării personale, determinată trupeşte sau sufleteşte – semănînd realmente printr-asta cu rodul trupului, a cărui creştere duce la mutaţii şi la strîmtorări în restul organismului sau face să circule prin vinele lui toxinele materne. Nu rareori, artistul se trezeşte din toropeala sa ca dintr-una forţată, cu sentimentul unei eliberări, acela de a se putea gîndi iarăşi la ce-i place, de a se lăsa să alunece, fără nici o piedică, în ceea ce poate fi dorit în mod personal sau obiectiv".

este un scop căruia trebuie să i se subordoneze majoritatea celorlalte scopuri vitale. Surplusul de forţă vitală nu este spiritualizat, ci consumat mereu numai în profitul funcţiilor fizice, aşadar valorificat în jos şi nu în sus. Dezvoltarea spirituală nu ia nici un avînt, deoarece îngrijorarea plină de teamă faţă de orice tulburare a sănătăţii împiedică forţa motrice psihică. Bolile profesionale ale oamenilor spirituali – care există întocmai ca şi bolile profesionale ale minerilor – s-ar putea evita, desigur, dacă aceşti oameni ar vrea să se conformeze sfatului medical şi să-şi întrerupă creaţia, dacă ar vrea să trăiască în sensul unei începeniri şi nu al unei dezvoltări. Nu este însă moralmente recomandabil să eviţi, în orice condiţii, suferinţele fizice pentru tine însuţi şi să le înlături în cazul altora. Prescripţia obişnuită a medicilor morali: elimină din lume boala, mizeria şi nenorocirea şi atunci vei proceda bine – este penibil de naivă.

Într-un roman modern, care a fost numit ieremiada decadenţei, personajul principal spune că suferă din cauza unui acord cromatic urît aşa cum alţii suferă de catastrofe familiale. O asemenea sensibilitate de mimoză are consecinţe foarte proaste în lumea noastră de dizarmonii, iar medicii, ca şi publicul, nu obosesc combătînd această slăbiciune nervoasă. Ea este însă realmente condiţia pentru ca viaţa noastră să poată fi configurată mai nobil. Cel ce simte şi poate deduce din aranjamentul unei camere existenţa unui prieten sau a unui duşman, cel ce se lasă vindecat de o pasiune printr-un singur ton fals intervenit într-o conversaţie intimă, acela se sustrage cel puţin pericolului de vulgaritate. Tranziţia de la viaţa de conservare la aceea de înălţare se îndeplineşte, în cazul omului modern, printr-o excitabilitate mai rafinată. Suferinţele legate de aceasta sînt rareori just apreciate. Pentru unii, ele sînt fenomene maladive, împotriva cărora trebuie acţionat prin insensibilizare şi abrutizare – aşa cum o ureche muzicală poate fi maltratată, pînă ce se mulţumeşte şi cu cîntecul cel mai impur; pentru alţii, uşorul suspin al naturilor sensibile contează puţin, în comparaţie cu vaietele celor ce flămînzesc sau îngheaţă de frig. Întrebarea este însă exclusiv dacă, printr-o astfel de constituţie fizică şi spirituală, se poate realiza ceva. Acestei întrebări i se poate da un răspuns afirmativ, cred eu. Multe fapte adunate din trecut de Lombroso şi apoi observaţiile pe care le facem în vremea noastră pledează în acest sens. Exemplul cel mai important este Strindberg care a fost un bărbat cu adevărat bărbat şi în acelaşi timp, în tot cursul vieţii, un copilaş care tremura, care a creat lucruri impunătoare şi totodată era cuprins de demonii nebuniei. Cînd mi-l amintesc aşa cum mi-a apărut, cînd l-am cunoscut în cercul lui Ola Hansson, Laura Marholm şi Stanislaus Przybyszewski, mi se întîmplă la fel ca şi lui Friedrich Kayssler, care a spus odată că, la amintirea persoanei umane a lui Strindberg, îi apare în faţa ochilor imaginea acelui mic trompet, de doisprezece ani, din *Gustav Adolf*, care – grav rănit – este culcat la o parte de un stegar de cincisprezece ani şi îngrijit în ceasul morţii. „Amîndoi, copii ai războiului de treizeci de ani, care nu au cunos-

cut niciodată dragostea de tată şi de mamă. Micul stegar îndrăzneşte o mîngîiere timidă, pe jumătate; trompetul, mai mic şi mai aspru, o respinge categoric".

Încercînd să explic acum particularitatea psihică a omului de creaţie, plec de la o vorbă a lui Gottfried Keller: „Pînă la urmă, toţi cei care ştiu şi mai înseamnă ceva şi dincolo de problema pîinii sînt mai mult sau mai puţin trişti; dar cine ar vrea, în cele din urmă, să trăiască fără această tristeţe fundamentală, tăcută, fără de care nu există nici o bucurie adevărată? Chiar şi cînd este reflexul unei suferinţe fizice, ea poate fi, cine ştie, mai curînd o binefacere decît un rău, o pavăză în plus împotriva ticăloşiei triviale". Aceeaşi idee a fost exprimată de nenumărate ori de către cei mai nobili. Isus ne învaţă că nu trebuie să evităm durerea şi suferinţa, ci s-o învingem prin aprofundare. Maestrul Eckhart ne avertizează: „Animalul cel mai iute care vă poartă spre perfecţiune este suferinţa". În *Ifigenia*, ni se spune:

Eu tocmai chem în ajutor durerea;
Durerea e-o prietenă şi dă
Întotdeauna sfaturi bune...[1].

Chiar şi într-o confidenţă a lui Nietzsche răsună acelaşi ton: „Omenia mea", spunea el în 1888, „nu constă în a compătimi felul în care este făcut omul, ci în a suporta să-l compătimesc". Cu un cuvînt: capacitatea de a suferi îl caracterizează pe omul de spirit. Omul animalic are mii de satisfacţii şi de despăgubiri care îi lipsesc celuilalt – el „se amuză"; calea omului de spirit duce departe, dar nu la fericire. Dăruit cu totul operei, chinuit de infirmităţile trupeşti, privat de confortul omului procreator ce trăieşte animalic, nemulţumit de propria realizare, plin de o melancolie tăcută – el duce o viaţă ce se deosebeşte fundamental de modul de existenţă comun şi totuşi este extrem de valoroasă.

În suferinţa maternă, sîntem născuţi pentru prima oară, în suferinţa noastră proprie, pentru a doua. Suferinţa interioară a omului superior din epoca noastră este întemeiată irevocabil pe faptul că nu se poate da satisfacţie necesităţilor şi năzuinţelor sale multiple. Psihicul său este atît de rafinat, încît el simte orice limitare la o singură aptitudine şi la un singur scop ca pe o diminuare a naturii sale bogate. Ştiinţa lui a crescut pînă la o dimensiune dureroasă. Pasiunile sale îl chinuie, pentru că irump dintr-o profunzime obscură şi nu sînt nişte plagiate, ca acela ale celor mai mulţi; Richard Wagner îşi zicea „un om care exclamă", adăugînd că semnul exclamării era în fond singurul semn de punctuaţie care îi era suficient, de îndată ce părăsea lumea sunetelor. Ce rost are un astfel de om în societatea noastră reglată, prozaică? El suferă, deoarece contradicţia dintre viaţa realmente trăită şi cea imaginată nu-i iese niciodată

---

[1] [Cf. Goethe, *Opere*, vol. 3, *Teatru*, II, traducere de Al. Philippide, Bucureşti, Univers, 1986, p. 86.
„Die Schmerzen sind's, die ich zu Hilfe rufe,
Denn Freunde sind sie, Gutes raten sie.]

din minte. Însă tocmai contradicţiile psihice şi atitudinea faţă de ele reprezintă lucrul hotărîtor, în cazul omului. Animozităţile ce se ivesc inevitabil în fiinţa artistică, între talent, educaţie şi mediu, între lumea dată şi cea care trebuie cucerită, între ceea ce este animalic şi ceea ce e sfînt, pot fi aplanate, în aparenţă, prin trecerea lor cu vederea. Aşa procedează omul obişnuit. El îşi împarte capul în mai multe compartimente, înghesuie în fiecare o capacitate altfel orientată şi ajunge la acel confort, care îi este mai preţios decît orice. Instinctele naturale şi îndemnurile spirituale nu se contrazic într-însul, pentru că nu se întîlnesc între ele. Un spirit nobil încearcă să ajungă însă la propria sa sinteză. El nu se teme să respingă nişte prejudecăţi general răspîndite, care i-au devenit dragi, cu toate că îi provoacă dureri şi mai tîrziu, ca nişte membre amputate; el caută lupta interioară, fiindcă fără ea nu se poate dezvolta. Toate suferinţele de acest gen sînt bune, pentru că ele împing înainte. De aceea este fundamental fals să-i compătimim pe artiştii care luptă chinuindu-se şi să-i clasificăm în seria celor ce sînt doar bolnavi. „*The worlds work is done by its invalids*"[1].

O absurditate asemănătoare se manifestă cînd artiştii sînt trataţi ca moralmente inferiori, din cauza activităţii lor sociale, adesea neînsemnată. Toţi cei ce aparţin într-adevăr artei stau în singurătate: un belşug sufletesc fără tihnă şi o suferinţă psihică îi separă de comunitatea mulţumită. Nu mă refer la numeroşii meseriaşi onorabili, care lucrează cu perspectiva sau cu contrapunctul, ci exclusiv la aceia care se lasă conduşi de eros la idei. Valoarea existenţei lor stă în operele lor. Lucrul cel mai bun pe care îl pot da nu-l dăruiesc vecinului sau soţiei, ci lumii contemporane şi posterităţii. Este notoriu că nimic din toate nenorocirile şi distracţiile zilnice nu trece în opera de artă; se poate stabili apoi că evenimentele cele mai însemnate din viaţa celor mai mulţi artişti plastici şi muzicieni, ba chiar şi a multor poeţi, nu au exercitat o influenţă considerabilă asupra artei lor: modalitatea lor artistică rămîne constantă sau se schimbă, independent de întîmplările care l-au marcat pe om, chiar şi în chipul cel mai profund. Eul care se cheltuieşte în operă şi se desăvîrşeşte în direcţia unei valabilităţi generale este tot atît de puţin eul social, pe cît este şi valabilitatea sa una socială. Artiştii – ca artişti – nu vin din lumea noastră obişnuită; ei nu pretind de aceea nimic de la viaţă, decît să-i lase în pace să lucreze. Astfel de naturi nu sînt folositoare, în sensul obişnuit; în anumite împrejurări, cîţiva hamali pot fi mult mai utili. Dar cel a cărui privire este aţintită asupra eternităţii, al cărui suflet este plin de lumea spiritului, acela poate participa la agitaţia omului de procreaţie numai παιδιᾶς χάριν, cum spunea Socrate, adică de dragul jocului; la fel şi artistul. Ca să vorbim din nou împreună cu Gottfried Keller: „Tihna atrage viaţa, neliniştea o alungă. Dumnezeu stă ascuns şi tăcut, de aceea lumea se învîrte în jurul său. Pentru omul de artă, aceasta s-ar potrivi

---

[1] [„Munca lumii este făcută de invalizii săi".]

în sensul că el trebuie să se poarte mai degrabă suferind, privind ca un spectator şi lăsînd să-i treacă pe dinainte lucrurile, decît să alerge după ele. Fiindcă cel care participă la o procesiune festivă nu poate s-o descrie aşa cum poate s-o facă cel care stă pe marginea drumului". Cine trăieşte într-o sferă supraperso-nală pierde foarte uşor posibilitatea de a aprecia just cerinţele zilei, dorinţele celor care îl înconjoară, condiţiile naturale şi sociale ale existenţei exterioare. O risipitoare dăruire de sine faţă de obligaţiile obişnuite l-ar ameninţa cu nerod-nicia şi ar ucide demonul fără de care el nu ar fi ceea ce este. Breasla artiştilor şi cea a funcţionarilor constituie de regulă – şi trebuie să fie – o contradicţie.

Goethe foloseşte o expresie frumoasă: „liniile de fortificaţie ale existenţei mele". Prin aceasta el înţelege delimitarea aptitudinilor şi forţelor lui deosebite. Cunoaşterea propriei chemări înseamnă virtutea creatorului. Antichitatea teoretiza existenţa unei corelaţii între educaţia morală şi cea intelectuală, folosind pentru aceasta principiul că virtutea înseamnă ştiinţă. Se ascunde într-asta cunoaşterea justă că nu există o moralitate instinctivă. În încăperile pe jumătate luminate, în care locuieşte instinctul, nu poate vieţui o moralitate adevărată, pentru că ea presupune totdeauna o pricepere a deosebirii dintre bine şi rău. Dedesubtul acestei priceperi se poate afla nevinovăţia, dar niciodată moralitatea. Există astfel şi o moralitate care constă în aceea că ştiinţa propriilor posibilităţi este îmbinată cu încercarea serioasă de a face din ele tot ce se poate face într-un fel oarecare. Putem numi aceasta conştiinciozitatea artistului – cu toate că expresia are în ea ceva mic burghez şi o faimă proastă. Conştiinciozitate nu înseamnă aici să dai urmare cu fidelitate unor prescripţii oarecare, ci să lucrezi cinstit cu tine însuţi şi să produci pornind de la tine însuţi. Creatorul spiritual simte mereu o nelinişte a conştiinţei, cînd se ocupă de lucruri care nu ţin de misiunea vieţii lui. Poate să apară desigur o uitare temporară a sarcinilor pentru care el există, dar calmul acesta de abia îi acordă un răgaz, şi jocul agitat reîncepe în interior, mustrarea de conştiinţă fiind aceea care îl împinge să creeze mai departe. Din acest motiv, este atît de bine-cuvîntată conştiinţa „care mustră" şi nimic măreţ nu s-ar realiza fără mustrările ei. Cu totul altfel se comportă conştiinţa în cazul încercărilor imaturităţii de a depăşi liniile de fortificaţie ale eului. Căci nereuşita acestei tentative atrage după sine o autodispreţuire de un grad mai mic şi cu un alt accent. Trebuie să-ţi înfigi steagurile sus, trebuie să cutezi imposibilul pentru a cuceri posibilul, să năzuieşti spre incredibil pentru ca să se întîmple ceva credibil. Artistul care vrea să realizeze ceva măreţ nu trebuie să se considere trecător, ci etern.

Pînă aici am privit factura psihică a artistului oarecum în mod izolat; am conceput omul ca o fiinţă autonomă şi arta sa ca pe o orientare liber oscilantă a existenţei. Deoarece totuşi artistul nu creează, în realitate, niciodată complet separat, ci rămîne legat de mediu şi de familie, trebuie să cercetăm acum aceste circumstanţe care condiţionează ţinuta sa de ansamblu. Influenţa mediului se produce la fel de involuntar ca şi modul în care, să zicem limba copilului este

influenţată de dialectul celor care au relaţii cu el; chiar şi atunci cînd în mediul cel mai apropiat al copilului se vorbeşte o germană cu totul pură şi cînd copilul vine, în general, puţin în contact cu oamenii, limbajul său capătă şi păstrează totuşi o anumită coloratură. La fel stau lucrurile şi în acest caz. Într-un mod cu totul enigmatic, cele mai fine curente şi cele mai invizibile raze ale lumii din afară acţionează asupra lumii interioare a artistului, în special, în anii de tinereţe. Numai că ar fi cu totul imposibil să vrem să deducem dintr-asta personalitatea sa, aşa cum se calculează un triunghi din două laturi şi din unghiul pe care îl închid. Pentru că întotdeauna participă aici şi o constituţie nativă, ca o dimensiune necunoscută, dar eficace. Vom reveni imediat la talentul înnăscut. Trebuie să ne interesăm însă mai înainte de raportul cu mediul a r t i s t i c . De obicei, lucrurile sînt de aşa natură încît, în practica artei din epoca respectivă, se pot atesta două curente opuse, între care tînărul are de ales. Dacă este unul din artiştii autentici şi, pe lîngă asta, un răsfăţat al norocului, se ataşează partidei căreia îi aparţine viitorul şi care îl conduce la victorie. Într-o anumită concepţie, această stare a mediului apare ca o pregătire adecvată scopului şi aproape intenţionată pentru apariţia geniului. După o altă concepţie, artistul îşi datorează mărimea împrejurării accidentale de a se fi născut într-o epocă agitată şi plină de germeni ai viitorului. Oricum – fapt e că noi vedem nişte oameni ca Shakespeare sau Rafael, înconjuraţi de numeroase talente, şi că nu se poate imagina o biografie în care această împrejurare să fie trecută cu vederea.

Din biografiile multor poeţi, pictori, muzicieni, rezultă că, la început, ei au urmat anumite modele, pentru ca pînă la urmă să găsească un nou stil – pe al lor propriu. Noul este mai întîi o abatere de la deprinderea individuală, dar îndeobşte nu e ceva nemaiauzit pentru mediu. Lucrurile se petrec invers în cazul situaţiei care survine de asemenea şi în care personalitatea artistică apucă de la început pe un drum opus orientării predominante a gustului, dar care reuşeşte să apară totuşi datorită stimulării şi exemplului. Ceea ce realizează individualul în cursul vieţii sale nu are nevoie să fie resimţit de el însuşi drept ceva nou şi totuşi este nou pentru contemporani. În ambele cazuri, devierea de la ceea ce e obişnuit nu se cuvine să fie supraestimată: este şi rămîne totuşi o modificare relativ mică. Cel puţin artistul mijlociu îşi impune personalitatea şi imaginaţia doar în măsura în care abate puţin mersul celor existente.

Este neîndoielnic că personalitatea, atît cît se manifestă în opera artistică, prezintă trăsături ale firii poporului respectiv. Dimensiunea şi legile acestei dependenţe se sustrag însă oricărei determinări teoretice generale. Pentru că o naţiune este totdeauna un amestec de rase numeroase, iar erorile în reducerea calităţilor individuale la particularităţi naţionale sau de rasă[1] sînt la

---

[1] Walter Niemann (*Die Musik seit R. Wagner* [*Muzica de la R. Wagner încoace*], 1913) vorbeşte, desigur, despre „expresia muzicală a sentimentului de rasă, a apartenenţei rasiale şi la un anumit ţinut" (p. 275), dar el observă limitativ, într-un caz hotărîtor:

ordinea zilei. Vom putea înţelege totuşi ceea ce s-a spus odată[1] despre Ludwig Uhland, cel mai german dintre poeţii germani: „Forţa acestei creaţii poetice, aparent naive, este condiţionată de trei calităţi autentic germane: pietate, plăsmuire, auz. Pietate, adică încredere în Dumnezeu, fidelitate, sinceritate; plăsmuire, adică ştiinţa cu formă şi forţa sigură a expresiei dătătoare de formă; auz, adică simţ muzical, echilibru şi rafinament al cugetului". Tot astfel, îl vom înţelege, deşi poate nu-l vom aproba pe bătrînul Baumgarten, cînd observă, în estetica sa, că numai sublimul corespunde specificului german. În ce priveşte familia, trebuie să atragem în special atenţia ca familia naturală să nu fie confundată cu familia mai îngustă, aceea a numelui. Eroarea aceasta devine îngrijorătoare prin faptul că femeile, care îşi schimbă numele, sînt de asemenea răspunzătoare de sîngele ce curge în vinele artiştilor care descind din ele. Desigur, P. J. Möbius afirmă că talentul artistic ar fi moştenit de la tată şi că ar putea trece drept o calitate masculină, ca un indiciu secundar al sexului. Nu este însă nicidecum o raritate ca o femeie deosebită să aibă un fiu al cărui geniu să iasă mai limpede la lumină, potrivit unor împrejurări schimbate. Nu se poate decide cu siguranţă dacă talentul artistic trece mai uşor la primul născut sau la cei născuţi ulterior. Opinia populară acordă primilor născuţi un plus de talent moştenit. Numai că Mozart a fost al şaptelea, iar Boileau chiar al cincisprezecelea copil al părinţilor săi.

Singură arta biografului poate clarifica, în fiecare caz în parte, în ce fel sînt confluente, într-un suflet artistic unitar, ceea ce este mai real şi ceea ce e mai spiritual, talentul moştenit şi fatalităţile vieţii, accidentele descendenţei şi cele ale întîmplărilor personale; ştiinţa generală a artei trebuie să se mulţumească doar cu recunoaşterea problemei. Unele lucruri le înţelegem desigur şi noi. Observăm că împrejurările exterioare acţionează în mod diferit. Sărăcia şi mizeria îi frîng pe unii şi îi călesc pe alţii. Există oameni talentaţi care au nevoie de impulsurile suferinţei tot atît de imperios ca şi un titirez care altminteri nu poate sta pe vîrf. Dimpotrivă, mulţi seamănă cu cercul care, stimulat de o lovitură, îşi parcurge calea precis şi sigur, pentru ca să se prăbuşească abia la sfîrşit. Unii evoluează neîncetat, desfăşoară mereu noi laturi ale talentului, îşi încearcă puterile cînd ici, cînd colo, şi pot izbuti desigur, dacă sînt puternic dotaţi, să împrăştie pe toate cîmpurile seminţe roditoare şi să obţină o recoltă bogată. Alţii rămîn aşa cum au fost la început: urmează mereu aceeaşi cale şi ajung, mergînd pe ea, la cea mai înaltă perfecţiune; dar nu le este îngăduit să-şi părăsească niciodată propriul drum. Talentele de acest ultim gen ajung mai sigur şi mai rapid la succese, pentru că publicul se deprinde mai uşor cu ei decît cu talentele şovăielnice. Inutil să mai explicăm că succesul şi gloria, recunoaş-

---

„Sigur că muzica lui Mahler nu este germană, că ea e deseori insuportabil de sentimentală, dulceagă, neautentică, voit spasmodică, prudentă cu răceală şi exterior teatrală: dar din aceste motive, nu este, încă, necesar, nici pe departe, să fie evreiască" (p. 140).

[1] Richard Schaukal, *Erlebte Gedanken* [*Idei trăite*], München, 1918, p. 151.

terea imediată şi valoarea veşnică se separă foarte des: experienţe triste ne arată într-una că de succesul zilei au parte, iarăşi şi iarăşi, cei despre care nu mai vorbeşte nimeni după moartea lor şi că pentru cei mai buni, soarele gloriei răsare abia lîngă piatra funerară. Lucrul acesta trebuie deplîns, pentru că recunoaşterea care intervine imediat, care este relativ generală şi vie, sporeşte de obicei capacitatea de creaţie. Bineînţeles că succesele, mai ales cele timpurii şi exagerate, pot să-l ademenească pe beneficiarul lor la nechibzuinţă, la lenevie. De regulă însă, recunoaşterea dobîndită va fi un imbold ce va împinge înainte. În afară de aceasta, ea asigură celui căruia i-a fost dăruită mai mult răgaz şi repaus, mai multă forţă odihnită decît îi pot oferi, de obicei, concurenţa şi hăituiala zilnică, febrilă, celui care mai luptă încă. Cei ce se străduiesc în zadar, ani de-a rîndul, se istovesc în cele din urmă şi realizează – dacă le privim viaţa în ansamblu – de abia o zecime din ceea ce ar fi putut face. Mi se pare aspectul cel mai dureros în ce priveşte împărţirea deseori nedreaptă a succesului: se pierd astfel foarte multă forţă spirituală şi multe realizări obiective. În parte, pentru că anumite lucruri pot fi îndeplinite numai cu o avere mai mare, într-o poziţie de conducere sau cu participarea unor cercuri mai largi – în parte, din cauză că cel ce este mereu surghiunit la pupitrul vioarei a doua, îşi pierde, în cele din urmă, prospeţimea necesară şi elanul.

Există desigur o metodă de a căpăta, în ciuda tuturor ghinioanelor, o putere de încordare suficientă. Trebuie să te înalţi oarecum, printr-o autoevaluare sporită, deasupra recunoaşterii contemporanilor. În schimb, această măsură defensivă este puţin plăcută celorlalţi şi, în anumite forme, devine o pretenţie ridicolă. Aş dori să explic doar psihologic pentru ce aşa de mulţi dintre cei care – cum se spune – nu au ajuns la nimic în viaţă sînt foarte cuceriţi de propria lor persoană şi-i contestă cu dispreţ pe cei foarte favorizaţi. Fără o asemenea încredere în ei înşişi şi fără desconsiderarea expresă a rivalilor, ei nu ar putea, pur şi simplu, să mai trăiască; unica posibilitate de acţiune care le rămîne se sprijină pe această măsură de apărare biologică. În afară de asta, o încredere în sine ce nu poate fi clătinată este realmente una dintre însuşirile cele mai importante pentru succes. Numai cel care crede că viaţa este datoare să-l slujească şi contemporaneitatea să-i fie supusă obţine cele mai mari succese; cel care nu descoperă această credinţă să se dea la o parte. Există ceva adevărat în ideea de a fi rezistent la gloanţe – ea îl face pe luptător să treacă prin primejdii pe care altminteri nu le-ar birui. Căci, pe toate cîmpurile de luptă ale vieţii sociale, s-au cucerit victorii ce revin doar celui mai brutal dispreţ pentru judecata omenească sănătoasă. În rînd cu acest dispreţ, se află îndărătnicia. O poruncă supremă pentru cel ce năzuieşte la succes sună astfel: nu te lăsa descurajat, fiindcă altminteri dai dreptate celor care nu-ţi acordă nici o importanţă şi nu-ţi îngăduie nimic. Fără îndoială, este nevoie de mult curaj şi de forţă ca să lupţi neobosit, zi de zi, an de an, pentru succes. Dar cine poate s-o facă trăieşte, în relativ multe cazuri, şi reuşita: pe neaşteptate,

deseori fără să înţelegem pentru ce tocmai atunci, acumularea lentă îşi ajunge ţelul, survine succesul.

La aceste calităţi ale persoanei, trebuie să se adauge, în chip favorizant, împrejurările exterioare. În primul rînd, „protecţia", cum spunem noi adesea, folosind un neologism. Au parte de ea, cel mai sigur, cei care dispun de calităţile amintite; de asemenea, ea poate fi acceptată de ei fără sfială. La urma urmelor, noi oamenii sîntem, fără excepţie, dependenţi unii de alţii şi relaţiile personale nu vor putea fi eliminate niciodată. Trebuie să fim mulţumiţi dacă privilegierea nu merge pînă acolo încît să procure un succes celor cu totul nedemni. Idealul împlinit al unei justiţii impersonale ar sacrifica multe relaţii alese şi valoroase unei uniformităţi mecanice. De fapt, favorizarea şi desconsiderarea devin sensibile de abia acolo unde o instituţie participă la ele în mod hotărîtor; fiindcă de la ea se aşteaptă o perfectă imparţialitate. Se adaugă la aceasta faptul că anumite instituţii, în societatea noastră de azi, au devenit în mod nedrept nişte puncte centrale. Pesonalitatea creatoare suportă, în orice caz, încă o influenţă decisivă din partea administraţiilor statale, cu toate că ea este aceea care creează valorile şi nu instituţia administrativă, care nu face decît ordine. Faptul însă că succesul unei realizări artistice depinde în chip esenţial de favoarea acelor oameni de afaceri care, în calitate de directori de teatru, editori, negustori de obiecte de artă ş.a.m.d., trăiesc din activitatea artiştilor – şi nu tocmai sărăcăcios – este în majoritatea cazurilor ceva teribil de nepotrivit.

# VI. GENEZA ŞI DIVIZIUNEA ARTEI

## 1. Arta copilului

Începuturile artei sînt accesibile observației prin descoperirile privind epoca preistorică. Ele sînt luminate apoi de faptele ce pot fi stabilite în prezent în cazul copiilor și al oamenilor primitivi. Faptele acestea trebuie mai întîi cercetate și din ele să se tragă concluzii asupra originii artei. Trebuie să atragem dinainte atenția în privința situării pe aceeași treaptă a celor trei domenii ale începutului. Întrucît copilul de azi trăiește în cu totul alte condiții decît omul epocii primitive (și chiar decît primitivul din prezent), este foarte improbabil ca evoluția artei sale să reprezinte o repetare prescurtată a devenirii artei umanității. Într-adevăr, mîzgălelile simple ale copilului prezintă deosebiri considerabile față de desenele rupestre ale popoarelor primitive, iar lălăitul său are o altă esență decît aceea a muzicii primitive.

Arta copilului o poate înțelege, oarecum, numai cel ce este capabil să imite starea aurorală a anilor de tinerețe, cel ce cunoaște sentimentul de patrie al ființei individuale, contopită cu toate lucrurile, și existența nelimitată în spațiu și timp, cel care știe să separe caracterul fragmentar al vieții sale actuale de rotunjimea existenței anterioare și a celei artistice, cel care poate face să se evapore deosebirile dintre trecut, prezent și viitor, la văpaia înaltă a unei trăiri puternice. La vîrsta aceasta, toate se transformă unele în altele: eul și lumea din afară, visul și trezia, realitatea și iluzia, ieri și mîine, noțiunea și semnul, gîndirea și sensibilizarea. Pentru copiii care sînt mai viu stimulați, figurile geometrice sînt atît concepte devenite vizibile, cît și obiecte ale lumii exterioare și simboluri ale unor forțe misterioase. Adultul înțelege doar cu greu ce putere nemaiauzită pot avea cîteva linii pline de sens. Pentru cel ce este în creștere însă, conturul simplu pe care el îl dă la iveală – spre deosebire de toate celelalte vietăți – înseamnă o întreagă lume. Plăcerea pentru concordanța cu originalul și, în genere, pentru exactitate, se dezvoltă abia mai tîrziu. Pentru sufletul copilăresc, sursa nesecată de atracții o reprezintă mai degrabă ceea ce este neclar. Căci imaginația vioaie a copilului găsește mai mult stimulent și preocupare în ceea ce este indecis și plin de făgăduințe decît în ceea ce e definitiv hotărît. Există într-asta ceva cu adevărat artistic. Această familiaritate cu ceea ce este tainic exclude orice curiozitate de a ști – la fel cum ea este exclusă și din estetic. De aceea copiii explică ceea ce le încîntă simțurile pornind de la propria lor viață psihică, printr-o asimilare care depășește granițele realității. Ei încălzesc și însuflețesc totul pe măsura micii lor experiențe,

vorbesc în metafore, văd într-o şăpcuţă un drag prieten vechi, pedepsesc masa de care s-au lovit, căinează pietrele ce trebuie să stea mereu în acelaşi loc şi multe asemenea. Ei creează lumi şi le populează cu personaje care sînt tot atît de vii ca şi oamenii reali şi personajele din artă; ei se refugiază în această împărăţie, fugind din faţa realităţii care le pune piedici şi a pretenţiilor adulţilor. Graniţele între domeniile vieţii sînt şterse sau, mai degrabă, nici nu au apucat să se formeze. Nu e de mirare de aceea că aproape jumătate din totalul copiilor posedă şi capacitatea audiţiei colorate, adică însoţesc anumite sunete cu anumite reprezentări coloristice.

O urmare a acestei confuzii este însă şi comportamentul exact contrariu al copiilor. Deoarece esenţa şi aparenţa se amestecă, sînt formulate aceleaşi cerinţe faţă de produsele imaginaţiei ca şi faţă de realităţi. Poveştile nu au voie să fie schimbate în amănunte cu nici un preţ, indiferent dacă au fost născocite de copii (caz mai rar şi greu de stabilit) ori dacă le-au fost povestite mai înainte. Dacă conţinutul înseamnă ceva realmente existent, care se poate desigur repeta, dar nu se poate schimba, atunci forma înseamnă un mod de trăire al copilului fixat o dată pentru totdeauna: din ambele motive, povestea trebuie să rămînă aşa cum era. Tablourile sînt privite întocmai ca obiectele din afara artei. Pentru copilul needucat încă, numai obiectualul şi ceea ce poate căpăta un nume prezintă interes; atmosfera, farmecul culorilor, compoziţia, ductul liniilor sînt tot atît de străine instinctelor sale originare ca şi structura unei opere poetice şi rafinamentul caracterizării[1]. Voioşia proaspătă şi naivitatea paşnică ce ne farmecă p e n o i în povestirile şi imaginile copiilor sînt pentru tînărul cetăţean al terrei de la sine înţelese şi ca atare indiferente. El este însetat de acţiune, şi anume de cea mai aventuroasă cu putinţă, de noi impresii şi iluminări – el, care e un vînător înfometat de reprezentări, un animal neobosit, care vrea să ştie. Deoarece numai noul corespunde nevoii lui de activitate. Arta, căreia copilul necorupt îi aduce în întîmpinare înclinaţia sa şi-i pune la dispoziţie slabele sale puteri, este o artă specială. Copiii au nevoie de p r o p r i a lor hrană trupească şi spirituală, ei au propria lor modalitate de a savura şi a crea. Ce ştiu ei despre tragic? Ce pot face ei cu ceea ce este complicat? S-a observat la copii că se bucură mai degrabă de flori decît de peisaje, că nu-şi dedică atenţia unui tablou întreg, ci părţilor, că privesc cu mare plăcere culorile şi le valorifică în mod uniform (doar noutatea unei culori

---

[1] William Stern arată în cartea sa *Psychologie der frühen Kindheit* [*Psihologia copilăriei timpurii*] (1914, pp. 137 şi urm.), cum sînt orînduite mai întîi, fără nici o alegere, unele lîngă altele, particularităţile tabloului culese de atenţie una cîte una; unele relaţii sînt stabilite cam de la începutul celui de al cincilea an de viaţă; totuşi, relaţiile conţinute în tablou rămîn în urma celor liber inventate şi introduse în obiect din propriile împrejurări de viaţă. „Copilul foloseşte tabloul, în primul rînd, nu pentru a prelua ca atare ceea ce este dat acolo, ci ca pe o descătuşare a activităţii sale de interpretare şi fabulaţie".

şi nu calitatea ei instituie o diferenţă valorică). Aceasta corespunde limitării experienţei şi conştiinţei. Mai departe. Egoismul copilăresc nu se dezminte nici aici; o fetiţă spunea, de pildă: acest înger este cel mai frumos, fiindcă are zulufi ca şi mine. În fine. Pretutindeni se simte dorinţa de activitate, care îi face pe copii, în medie, nişte creaturi neastîmpărate, gălăgioase şi necuviincioase – pe scurt, arta copilului este una din formele de viaţă şi de plăcere care îi sînt specifice.

În cadrul lumii de trăiri a copilului, există două puncte în care insepararea de la care am pornit este condusă la o separare între subiect şi obiect. Sînt mai întîi formele premergătoare ale simţirii sexuale, care despart corpul propriu, cel puţin în ansamblu, de ambianţă. Şi sînt apoi acele imagini ale unor chipuri interioare, de o limpezime halucinantă, desigur cunoscute de mult de ştiinţă, dar cercetate mai de aproape abia de curînd, în ce priveşte importanţa lor pentru structurarea vieţii psihice[1]. Deşi sînt tot atît de clare şi colorate ca şi percepţiile, acele imagini sînt extrem de rar confundate cu lucrurile reale; dimpotrivă, ele sînt resimţite adesea, ca şi presimţirile secretului sexual, ca o posesiune cu totul personală şi trecute sub tăcere, în modul cel mai scrupulos. În viaţa mea de copil, a jucat un rol considerabil imaginea intuitivă, subiectivă, a unei vulpi. Cum de am dat peste acest animal, nu mai ştiu; îmi aduc însă bine aminte că am trăit împreună cu el cele mai minunate aventuri. În perioada aceea, scăpam cu zel în grădină, împreună cu un prieten, fiindcă auziserăm că străpungînd globul pămîntesc, am da peste oameni şi ţinuturi îndepărtate; cînd închideam ochii, vedeam vulpea lucrînd mai departe la groapă şi ajungînd, în cele din urmă, şi ea la negri. Aceste „viziuni" le păstram pentru mine, fiindcă le recunoşteam ca ireale; mă desfătam totuşi cu ele în modul cel mai viu. De altfel, în aceeaşi perioadă, eram convins că, de mai multe ori, coborîsem planînd pe deasupra scării casei noastre şi eram atît de pătruns de asta încît am încercat adesea s-o repet şi o dată – ultima dată – cu un final destul de rău. Stăruia deci pe atunci în mine acea stare nebuloasă, care ascunde graniţele sub un văl, şi totuşi nu erau cuprinse în ea toate imaginile fanteziei, care rămîneau clare sub raport sensibil. Se poate ca lucrurile să se petreacă într-un fel asemănător nu numai cu mulţi copii, dar şi cu vizionarii şi cu mediumurile care scriu. Aceştia au nevoie de o capacitate de discriminare şi de selecţie ca să afle, din zdrenţele învîrtejite ale chipurilor lor interioare şi ale reprezentărilor lor în cuvinte, ceea ce o realitate ascunsă trebuie să aibă sau să fie; tot astfel şi artistul trebuie să îmbine din nou fragmentele trăite misterios, în acel tot unitar din care s-au desprins.

---

[1] E. R. Jänsch, *Über den Aufbau der Wahrnehmungswelt und ihre Struktur im Jugendalter* [*Despre construcţia lumii percepţiilor şi structura sa în tinereţe*], „Zeitschrift für Psychologie", vol. 85, pp. 37 şi urm. – O. Kroh, în *ibidem*, pp. 118 şi urm.

Cînd copiii desenează din propriul lor îndemn, ei nu imită lucruri existente – fiindcă ce motiv ar avea să repete ceva prezent? –, ci încearcă să pună pe hîrtie imaginea amintită a unui obiect. Reprezentarea lor din memorie nu este însă o copie fidelă, ci mai curînd o schemă prescurtată, care constă din linii mari, generale, provenind dintr-un proces de percepere simplificator. Ei atribuie mesei cu patru picioare întotdeauna patru picioare, deşi destul de des nu au văzut decît două din ele, fac cizma cît pot de neagră, pentru că ştiu că este neagră şi au uitat ce multe licăriri luminoase, ba chiar albe se găsesc pe ea. Intenţia lor se apropie rareori de năzuinţa artistului de a pune în concordanţă ceea ce este văzut cu cerinţele sentimentului şi de a aduce la o reprezentare exactă ceea ce este trăit în imaginaţie. Din contra, copiii sînt pictorii de idei propriu-zişi: ei dau în cîteva linii noţiunea unui lucru – şi tocmai de aceea nu ne oferă un tablou. Aşa cum, potrivit tradiţiei logicii, noţiunile şi cuvintele trebuie să exprime esenţa lucrurilor şi, ca atare, trebuie să se prezinte pure, prin mărginirea la „notele esenţiale", stabile (evident, pentru că din aceste „note esenţiale" se pot deduce celelalte, conform unor relaţii trainice), s-ar putea spune şi despre liniile mijlocii ale picturii primitive că sînt notele esenţiale fixate grafic. De abia în mod treptat, se trezeşte înţelegerea pentru valorile formale şi cromatice ale mediului nostru şi se desenează după natură. De asemenea, copiii ajung numai pe încetul – în concordanţă, de altminteri în acest caz, cu popoarele tinere – să subordoneze corect detaliile faţă de întreg. Copiii desenează case prin a căror faţadă este vizibil interiorul, fac oamenii mai înalţi decît camerele, dau capului văzut din profil un ochi provenind de la vederea din faţă. O asemenea lipsă de corelare se mai întîlneşte, în afară de arta popoarelor primitive, şi în arta egipteană şi în cea grecească. Anumite părţi sînt tratate oarecum pentru sine, nefiind legate, într-un mod destul de serios, cu celelalte.

Desenul copiilor este studiat relativ exact. Nu e greu să aflăm motivele acestei aparent blamabile unilteralităţii a ştiinţei. Desenele copiilor au faţă de compunerile lor poetice avantajul că pot să se nască şi să se dezvolte neinfluenţate, pe cînd în cazul versuleţelor de numărătoare, al cîntecelor şi al istorioarelor inventate de micuţii noştri, nu ştim niciodată precis cît anume provine realmente de la ei. „Pictura" este superioară lălăitului, cîntatului şi celorlalte feluri de a face muzică, prin aceea că producţiile sale sînt durabile şi se pot multiplica fără vreo modificare. Merită de aceea cu adevărat să urmărim ceva mai de aproape procesul evolutiv al producerii de imagini copilăreşti; în treacăt fie spus: această problemă nu are absolut nimc de-a face cu educaţia prin artă şi pentru artă, cu toate că aceste trei lucruri sînt de cele mai multe ori amestecate între ele.

Desenul începe ca un exerciţiu muscular şi ca un joc de mişcare. Copilul mîzgăleşte, adică trage nişte linii fără vreo intenţie de reprezentare, el lălăieşte, ca să zicem aşa, cu mîna, imitînd cumva mişcarea mîinii ce desenează a unui

matur, aşa cum în „vorbirea ca ecou" el repetă sunetele auzite, fără înțeles sau, mai exact, mişcările ce-i sînt vizibile ale organelor articulatorii[1]. Nu totdeauna intră în joc imitația. Diverse linii întortocheate sînt încîlcite laolaltă fără plan, ca urmare a necesității fiziologice de a pune în mişcare mușchii mîinii. Cînd noi adulții ținem un creion cu vîrful pe hîrtie, gîndindu-ne totodată la cu totul altceva, sîntem surprinși de obicei după două-trei minute, de o mişcare aparent autonomă a creionului. Dacă îi cedăm, se nasc curbe ce intră una într-alta, iar la unii se dezvoltă de aici scrierea „automată". Același proces îl putem observa ocazional și la copii. Totuși, de cele mai multe ori, mişcarea este pricinuită și gustată în mod conștient. Pe copil îl ademenește mai puțin această activitate neînsemnată, cît urmarea ei vizibilă, iar pasul următor e că acestor plăsmuiri întîmplătoare, ajunse la capăt prin obosirea mîinii, li se atribuie o semnificație arbitrară. Cu puterea magică a imaginației lui exuberante, micul nostru prieten vede acum în mîzgălitură o vacă și, cinci minute mai tîrziu, o casă – iar noi trebuie să i le credem pe amîndouă. Nu mai trece însă mult, și mîzgălelii și tămînjelii îi precedă o idee. Copilul vrea, de aici înainte, să dea expresie unei reprezentări. În acest scop, el nu imită nicidecum obiectul real ce stă la baza reprezentării; chiar dacă i-a fost desenat mai dinainte, el ia de acolo numai ce-ul, nu și cum-ul. Dimpotrivă, el redă cunoașterea sa despre lucru în simboluri liniare.

Consecințele faptului că trebuie să fie certificată o știință, că tot ce este știut trebuie povestit cu creionul, ba chiar înșiruit, sînt numeroase și importante, mai ales în legătură cu tehnica naturalmente stîngace. Pe de o parte, se explică prin aceasta anumite ciudățenii constante ale unor asemenea desene: am amintit mai înainte cele patru picioare ale unei mese ce stă într-o asemenea poziție că nu i se pot vedea decît două. Sau este desenată vederea din față a unui chip omenesc și i se adaugă un al doilea nas, văzut din profil, deoarece copilul știe că nasul iese în afară și el nu poate reprezenta altfel această ieșitură. Urechile sînt neglijate cu dispreț, brațele și picioarele sînt plasate în locuri arbitrare sau sînt reduse, prin degenerare, la mîini și la tălpi; în general, sînt indicate doar unele părți și de fiecare dată prin trăsăturile cele mai comode, ca și cînd micul desenator ar vrea să spună: știu că aici este ceva. Pe urmă, tot de aceasta ține și transparența corpurilor: sub pălărie se vede conturul craniului, prin fustă se văd picioarele, în dosul peretelui casei, mobila. Copiilor le lipsește tocmai fantazia spațială, datorită căreia ceva ce poate fi știut și povestit devine plastic, le lipsește înțelegerea pentru specificul picturii și pentru limitarea mijloacelor, de care se leagă tocmai caracterul artistic al picturii. Într-o ignorare fericită a tuturor dificultăților, el cutează de aceea imposibilul. Pînă la vîrsta de nouă ani, (după alte date, chiar pînă la paisprezece), nimic nu pare inaccesibil creionului lor; ei sînt foarte mîndri de

---

[1] W. Wundt, *Probleme der Völkerpsychologie* [*Probleme de psihologia popoarelor*], ed. a 2-a, 1921, p. 206.

propriile opere şi nu le place ca cineva să le amelioreze pe ici, pe colo. De îndată ce se iveşte însă gustul, micul artist se ruşinează de producţiile sale, renunţă de obicei la desen cîţiva ani şi reîncepe după această pauză. Atunci însă nu mai este o artă de copil.

Două puncte merită atenţia specială a esteticianului. Dacă e adevărat că copiii desenează mereu „din cap", atunci reîntîlnim aici un proces similar aceluia aflat la cunoaşterea psihicului artistului, şi anume faptul că la început se află produsele fantaziei şi instinctul configurării (cf. p. 193). Teoria mimesisului este din nou zdruncinată. Există desigur unele relatări care pledează în favoarea ei. Eckermann povesteşte (în introducerea la ale sale *Convorbiri cu Goethe*) că, pe cînd era adolescent, a văzut pe un pachet de tutun imaginea unui cal şi a simţit îndemnul irezistibil de a-l imita, desenîndu-l. „Cînd am terminat, am avut impresia că izbutisem o copie cu totul asemănătoare originalului şi mam simţit pătruns de o fericire cum nu cunoscusem încă pînă atunci... Din clipa aceea, instinctul de reproducere plastică, deşteptat în chip atît de neprevăzut în mine nu mi-a mai dat pace"[1]. Cu toate acestea, autoobservaţii de acest fel sînt rare şi poate că falsificate de amintire; de cele mai multe ori, bucuria pentru asemănare intervine pentru că, printr-o simplă întîmplare, liniile socotite schematice se potrivesc mai exact cu realitatea sau modelul. – Al doilea rezultat, cu valoare mai generală, se află în „comunicările desenate". Ele ne deschid o perspectivă asupra raportului dintre desen şi scriere, limbă şi artă plastică. Desenele copiilor sînt nişte comunicări în care liniile apar, în parte, ca noţiuni generale sau cuvinte, în parte, ca semne ale scrierii; ele deslușesc o relaţie originară între aceste mărimi, a cărei importanţă o vom putea evalua de abia mai tîrziu (pp. 220-221). Un frumos exemplu născocit nu de copii, ci pentru copii este imaginea unui animal, o imagine ce se naşte treptat printr-o naraţiune grafică; ofer două mostre de asemenea glume nevinovate şi ingenioase, luate din cartea despre linie şi formă a lui Walter Crane (vezi fig. 14, 15).

Dacă pînă acum am vorbit exclusiv despre desen, această neglijare a culorii şi a plasticii şi-a avut temeiul în fapte. La copiii pe care i-am supus observaţiei, utilizarea culorii şi modelajul sînt într-un recul izbitor; la copiii altor epoci şi popoare, se poate să fi fost altfel. Pare că nu există nici o dorinţă originară de efecte coloristice: negrul şi albul îi sînt suficiente copilului. De abia în mod treptat se naşte înclinarea de a colora cu tuş, culorile fiind la început folosite decorativ, apoi pentru redarea realităţii şi, în fine, într-o gradaţie artistică. Este însă greu de spus în ce măsură contribuie educaţia în acest sens. Mi-ar plăcea să cred că micuţilor le-ar conveni mai mult, de pildă, modelarea în lut decît desenul, însă incomodităţile împiedică nişte experienţe extinse. De altfel, nu ştim nici dacă în evoluţia artistică a umanităţii sînt mai vechi înclinaţiile pentru grafică ori cele pentru plastică; probabil că

---

[1] [Cf. Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale*, traducere de Lazăr Iliescu, Bucureşti, EPLU, 1965, p. 29.]

descoperirile şi ipotezele[1] care diferă între ele, sînt condiţionate de faptul că într-un loc se aflau la îndemînă oase de animale şi pietre, iar într-alt loc, materiale plastice. – Mai departe, mi se pare sigur, deşi în contradicţie cu unele teorii răspîndite, că originea muzicii foarte sărăcăcioase a copiilor nu trebuie căutată în stările de excitaţie, ci în mişcările sufleteşti mai slabe.

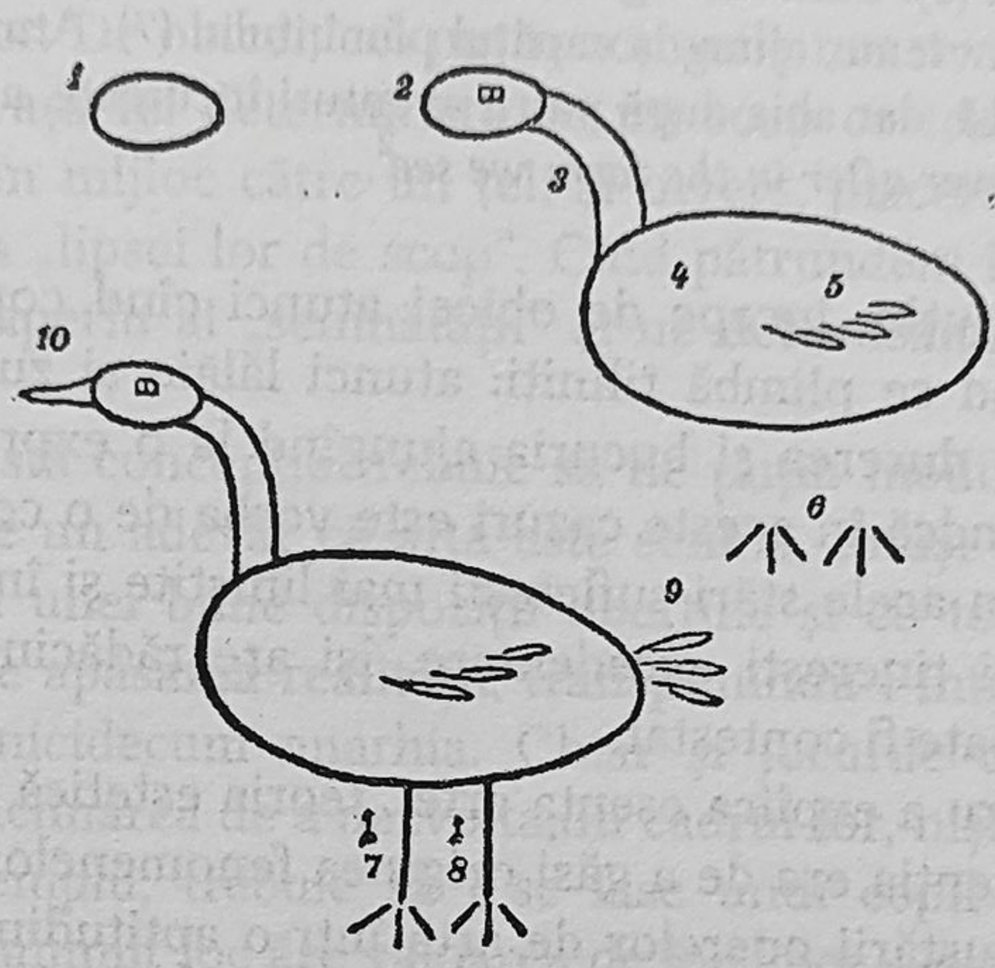



*Figura 14*

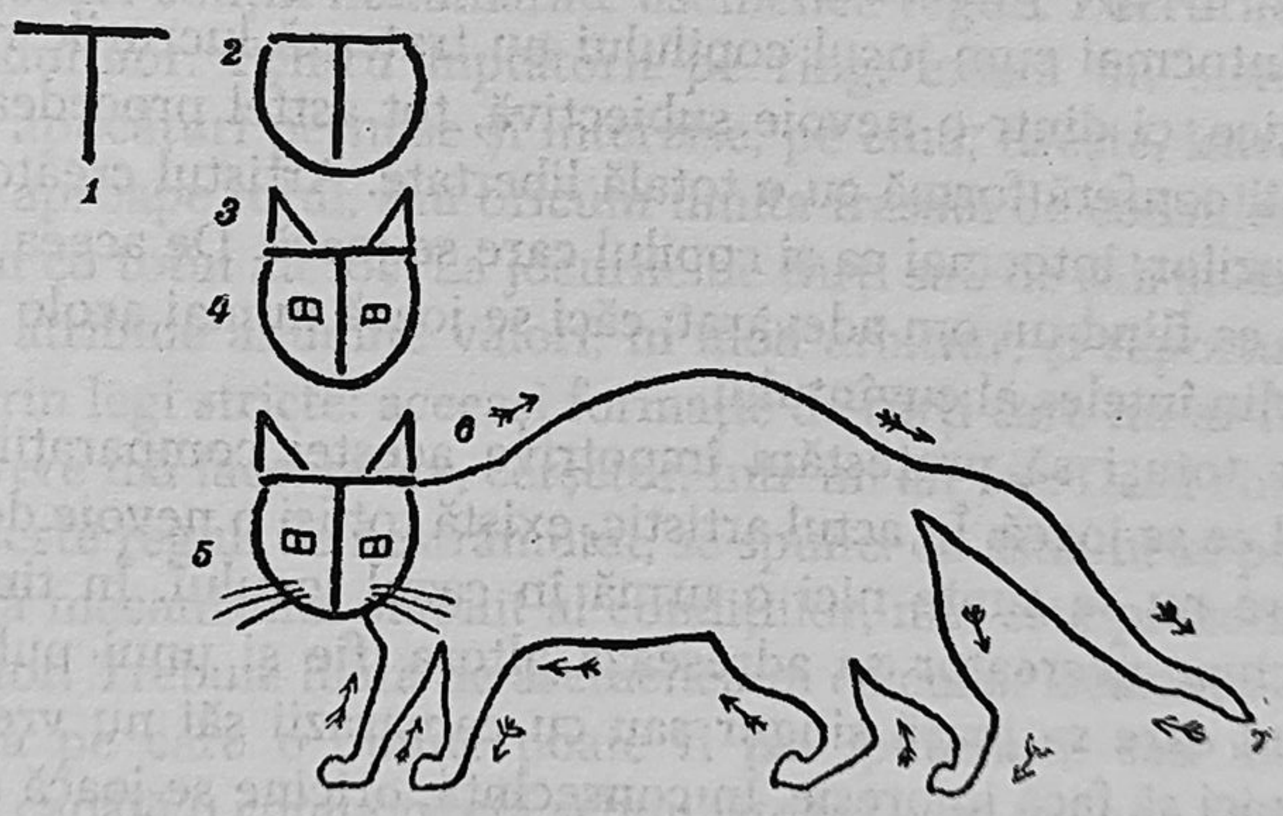



*Figura 15*

Desenele sînt făcute unul după altul, aşa cum se indică prin cifre. De fig. 14 este legată următoarea istorioară: (1) Omuleţul îşi face o căsuţă care are o fereastră (2). Pe lîngă asta, îşi face un drum larg (3), care duce la un lac frumos (4). În lac, sînt mulţi

[1] Hermann Klaatsch, *Die Anfänge von Kunst und Religion in der Urmenschheit* [*Începuturile artei şi religiei în umanitatea primitivă*], 1913, p. 10, afirmă, pe baza unor descoperiri din stratul aurignacian, din epoca mai veche a pietrei, că arta s-ar fi dezvoltat de la pictură spre sculptură.

peşti (5). Această avere frumoasă stîrneşte invidia vecinilor mai săraci; ei se sfătuiesc, în apropierea lacului, în grupuri de cîte trei (6). Apoi se strecoară spre lac, pe două cărări deosebite (7 şi 8). Dar la sosirea lor, peştii se sperie grozav, sar din apă (9) şi omuleţul, care aude larma, fuge din casă (10) – *and so it may be said, „the goose is cooked"*[1]. – În fig. 15, T (1) este Thomas, iar C, care este aşezat dedesubt (2), e Charles. Aceştia erau doi prieteni; ei şi-au construit o casă cu două hornuri (3) şi două ferestre (4). În faţa uşii au pus iarbă (5). Casa fiind gata, Thomas şi Charles pleacă într-o călătorie (6). După ce rătăcesc multă vreme, ajung la capătul pămîntului (7). Atunci se gîndesc că ar fi bine să se întoarcă acasă, dar abia după patru aventuri încurcate, ajung înapoi în căsuţa lor – *and live happily ever after in the form we see*[2].

Cîntatul, cel puţin, începe de obicei atunci cînd copiii stau satisfăcuţi într-un colţ sau cînd se plimbă tihniţi: atunci lălăie şi zumzăie. Din contra, auzim mult mai rar durerea şi bucuria ajungînd la o expresie muzicală. Este foarte de înţeles, fiindcă în aceste cazuri este vorba de o comunicare rapidă şi sigură a efectului. În acele stări sufleteşti mai liniştite şi în sentimentul demn de invidiat al forţei tinereşti excedentare, îşi are rădăcina şi jocul, al cărui raport cu arta nu poate fi contestat.

Chiar şi pentru a explica esenţa artei, teoria estetică s-a întors adesea la jocul copilăresc. Intenţia era de a găsi originea fenomenelor atît de enigmatice ale creaţiei şi ale gustării operelor de artă într-o aptitudine general umană – era intenţia de a deduce simţul artistic dintr-o însuşire esenţială şi răspîndită a naturii umane. Drept puncte de contact foarte importante, Schiller releva următoarele; întocmai cum jocul copilului nu tratează lucrurile reale conform necesităţii logice, ci dintr-o nevoie subiectivă, tot astfel procedează şi artistul cu datul real: îi conferă formă cu o totală libertate. Artistul creator se plasează deasupra lucrurilor, întocmai ca şi copilul care se joacă. De aceea artistul poate fi caracterizat ca fiind un om adevărat; căci se joacă numai acolo unde este om în cel mai deplin înţeles al cuvîntului.

Trebuie totuşi să protestăm împotriva acestei comparaţii a celui care creează cu cel ce se joacă. În actul artistic, există totuşi o nevoie de comunicare, nevoie de care nu se simte nici o urmă în cazul jocului. În timp ce artistul creator sau chiar necreator se adresează altora, fie şi unui public închipuit, ideal – copilul care se joacă singur sau cu camarazii săi nu vrea deloc să se confeseze şi nici să facă impresie. În consecinţă, oricine se joacă este mulţumit cu activitatea de moment şi o priveşte ca pe o distracţie trecătoare; din contra, artistul vrea să dea la iveală o operă durabilă. Se vede că există, oricum, o deosebire considerabilă.

Poate că descoperim însă o mai mare asemănare, dacă îl comparăm pe cel ce se joacă nu cu cel care creează, ci cu cel ce receptează estetic. Asupra

---

[1] [„Şi aşa, se poate spune că «gîsca-i friptă»" (adică: «i-am venit de hac»).]

[2] [„Şi trăiesc fericiţi, de atunci încoace, în forma pe care o vedem".]

acestei relaţii a atras atenţia îndeosebi Karl Groos. În orice joc ne angajăm în mod vulgar, spune el, şi aceeaşi libertate o arătăm trăind, de exemplu, acţiunea unei drame. În ambele cazuri, primul pas se produce fără constrîngere. Rămînem liberi şi în restul desfăşurării, în sensul că ne lăsăm captivaţi cu totul de farmecul jocului (artistic sau obişnuit) şi ne eliberăm de orice motive contrare. Mai înainte de toate însă, nu ne gîndim, ca în timpul muncii, la un scop aflat în exterior. De obicei, cel puţin acţiunile noastre serioase (căci există şi excepţii) sînt în aşa fel determinate de un scop ce trebuie atins, încît sînt resimţite doar ca un mijloc către un ţel; şi invers, plăcerea pentru artă şi joc constă în savurarea „lipsei lor de scop". Cînd pătrundem în aceste două sfere, ajungem într-un imperiu al „seninătăţii" şi ne debarasăm de greaua povară a vieţii „serioase".

Cred că această concepţie trebuie să fie puţin modificată şi completată. Este şi pentru mine un adevăr că arta este senină, totuşi ea nu trebuie greşit înţeleasă, în sensul unei bune dispoziţii libertine şi cu toane. Jocul şi arta îl eliberează pe om de apăsarea realităţii, transpunîndu-l într-o nouă legitate. În joc nu domneşte nicidecum anarhia. Chiar şi jocurile copilăreşti cele mai simple manifestă înclinarea de a dezvolta, în cadrul lor, nişte reguli. La jocurile de mişcare, de exemplu, trebuie să i se lase unui copil un avantaj în faţa celorlalţi – sau un anumit loc are valoarea de loc liber – ori nu e voie de ţopăit decît într-un picior – şi multe altele, de acelaşi gen. Cărţile în care sînt colecţionate jocuri conţin nenumărate asemenea reguli. Lucrurile nu stau altfel în jocurile adulţilor. Pentru luptătorii pe ring, există un sistem extrem de complicat de apucături permise şi interzise, pe cînd, firește, într-un caz serios, este îngăduit aproape totul, sau oricum limita trasată de considerentele morale este plasată în cu totul alt loc. La jocurile de cărţi sau de şah şi dame, cărţilor şi pieselor li se atribuie anumite valori, în mod arbitrar, şi raporturile dintre ele sînt reglate prin legi stricte: aceeaşi formaţie de cărţi care mi-ar fi adus, într-un joc, o mică avere mă face, poate, cerşetor, într-un alt joc. Dacă cineva vrea să se abată de la aceste reguli de nestrămutat, se spune: cu ăsta nu se poate „juca"!

Pe lîngă mecanismul stabilit al condiţiilor, mai este prezent, de obicei, şi un alt cojucător. Trebuie luată de asemenea în calcul şi iscusinţa acestui adversar; rezistenţa pe care o opune poate fi mai puternică sau mai slabă. Prin aceasta, jocul capătă o componentă schimbătoare, deşi trebuie să adăugăm imediat că şi variabilitatea sa rămîne în cadrul regulii de joc. Pe scurt, apar două partide. Schimbul de forţe dintre ele nu se desfăşoară de obicei în chip nelimitat, ci se încheie într-un punct dinainte stabilit. Dar tocmai acest punct final nu este atins pe drumul cel mai scurt, nici pe unul ales după plac; se ajunge la el mai degrabă pe măsura prestaţiilor realizate de cele două părţi şi pe calea prescrisă de regula jocului.

Dacă aplicăm acum acelaşi mod de considerare la artele plastice şi la cele ale elocvenţei, putem caracteriza modelul natural al reprezentării ca fiind

partenerul opus artistului. Poetul se luptă jucînd cu fabula ce stă la baza operei sale, pictorul cu modelul. Întocmai ca jucătorii buni, ei trebuie să ştie dacă se pot măsura cu adversarul şi în ce mod trebuie să-l trateze. În subiect se află, ca nişte mărimi variabile, cerinţele şi piedicile prin care se ajunge, în cele din urmă, la capăt: unele subiecte permit (ca şi unii adversari la joc) o tratare pe scurt, altele pretind o tratare îndelungată. Oricum, sensul unei drame constă, de fapt, nu în simpla atingere a scopului – care, în tragedie, este de obicei moartea, iar în comedie, logodna –, ci în peripeţiile ce conduc într-acolo.

În ceea ce priveşte, în al doilea rînd, regula jocului, ea îi este transmisă artistului prin principiile modelării din genul de artă ales. Orice dramă comportă, spre deosebire de oricare roman, anumite reguli, cărora creatorul şi receptorul trebuie să li se supună în mod necondiţionat. Dacă un compozitor s-a decis pentru o bucată orchestrală, el rămîne subordonat tehnicii orchestrei şi tot astfel – într-un mod corespunzător – dacă e vorba de vocea omenească. Marmura îi formulează cu totul alte cerinţe sculptorului decît metalul sau lemnul; pictura în ulei are alte reguli de joc decît gravura. Cu un cuvînt: materialul în care este realizată intenţia artistică, aparent într-un mod liber, constrînge totuşi imaginaţia prin particularitatea sa, în chipul cel mai strict. Regula de joc a picturii, de pildă, cu acuarele pe hîrtie, este considerabil mai obiectivă decît regula de joc a şahului sau a tenisului de cîmp, fiindcă se întemeiază în mod absolut pe natura acestor mijloace de a picta.

De altfel, comparaţia poate fi dusă şi mai departe. După cum se ştie, pentru un joc bun şi plăcut, nu e suficient ca jucătorul să cunoască şi să respecte regulile, ci trebuie să aibă şi un simţ pentru ele. Există doar destui oameni inteligenţi, care nu învaţă niciodată să joace bine şah. Tot astfel, mulţi artişti nu depăşesc o practicare meşteşugărească a artei, deoarece nu pot să se mişte cu libertate, uşurinţă şi plăcere, în strîmtorarea regulilor de joc ale acestora. Cel căruia cerinţele tehnicii îi rămîn sensibile ca nişte cătuşe nu este născut pentru viaţa în cadrul acelei legităţi.

Plecînd de la joc ca de la un domeniu cu o legitate specială, rezultă faptul că, la copii, contactul jucăuş cu lucrurile devine izvorul „fabulaţiei". Ştim că mulţi copii nu pot să se laude îndeajuns cînd povestesc ce li s-a întîmplat (sau nu li s-a întîmplat) şi ce aşteaptă de la viitor; chiar cînd născocesc istorioare cu păpuşi ori nişte poveşti, rareori lipseşte raportarea la propria lor persoană. Din cauza acestei raportări este atît de îndrăgit de cei mici personajul Ciufulici; cei mai mari preferă poveştile, apoi robinsonadele şi povestirile cu indieni, care se pot aplica uşor la propria viaţă şi la propriile dorinţe. Farmecul principal stă în tensiune – care nu este compromisă de ascultarea repetată a poveştii – şi în finalul fericit. Întîmplări miraculoase intervin într-o succesiune rapidă, au loc vrăjiri şi dezvrăjiri, animalul şi omul se prefac unul într-altul, regii devin cerşetori, păzitoarele de gîşte, prinţese – şi toate astea se schimbă policrom şi rapid. Povestirea vine astfel în întîmpinarea vieţii imaginative a copilului mai mult

decît a vieţii noastre imaginative, deoarece nouă ne plac comparaţiile şi metaforele – care lipsesc din simpla povestire.

## 2. Arta popoarelor primitive şi a preistoriei

Putem şti într-adevăr dacă există o artă primitivă? Cînd un primitiv îşi rotunjeşte şi îşi lustruieşte frumos unealta, poate că este mînat de dorinţa de a-i spori posibilităţile de folosire; cînd dansează şi cîntă, e determinat, poate, numai de sentimentul comunităţii. Asemenea rezerve dispar, dacă privim lucrurile mai de aproape. Fiindcă asemănarea exterioară a tuturor acestor realizări cu operele noastre artistice permite deja subordonarea lor noţiunii de artă. Se mai adaugă şi faptul că arta, în toate epocile şi împrejurările, înseamnă mai mult decît o îngrămădire de frumuseţe ori o imortalizare de atracţii estetice. Ea este o formă a vieţii spirituale şi sociale şi, a atare, este de presupus la popoarele primitive, întocmai ca şi religia, ştiinţa sau dreptul. Sarcina noastră este să obţinem numai o imagine adecvată privind natura specială a artei primitive. Cît de greu este un asemenea lucru ne-o arată o privire asupra artei japoneze, străină de noi etnic, dar altminteri foarte evoluată şi adoptată de cultura noastră deja de cîteva decenii încoace. Cunoaştem şi îndrăgim un japonism delicat, capricios, care se transformă adeseori într-o redare tehnică măiestrită a realităţii, observată cu ascuţime. Totuşi, unii japonezi înţelepţi califică această concepţie ca fiind o neînţelegere grosolană. Ei înşişi văd în arta lor expresia puternică a spiritului asiatic, mai exact, a ştiinţei chineze şi a credinţei indiene. Nu arta decorativă încîntătoare, nu păsările şi florile, nu florile de prun ar fi sensul – ci, dimpotrivă, disprețuirea morţii, autojertfirea budistă ar alcătui idealurile generale şi totodată pe cele artistice. Personal, nu îndrăznesc să formulez vreo judecată; cred însă că menţinerea unor opinii atît de fundamental diferite despre ceva ce este clar ca lumina zilei lasă judecăţii noastre despre arta primitivă doar o slabă valoare de probabilitate. Trebuie să încercăm, cu toate acestea, să descriem materialul adunat de etnologie şi luminat pe deplin, în parte, de către istorici, în parte, de filosofi.

Discutăm mai întîi tot ceea ce este confecţionat manual şi destinat privirii. După conţinutul său, arta plastică este reprezentarea lumii umane şi animale de care, într-adevăr, omul unei trepte de cultură inferioare se simte mai strîns legat decît de restul mediului. Lucrul acesta este valabil despre triburile de vînători şi pescari, despre australieni, boşimani şi popoarele polare ale nordului. Propriul corp serveşte de preferinţă ca obiect pe care este practicată activitatea artistică. Prima şi cea mai simplă podoabă corporală este acoperirea cu un strat de vopsea, care se poate spăla şi schimba; urmează imprimarea de modele prin desenarea de cicatrice şi tatuaj şi, în fine, tot soiul de podoabe şi înfrumuseţări mobile. Prin nici unul dintre aceste trei moduri nu se sporeşte frumuseţea trupului gol, corespunzătoare fiecărui sex; această artă cosmetică nu are nimic de-a face cu frumuseţea. Ca podoabă a posesiunii, ea se naşte din

bucuria de proprietate şi distincţie, acţionînd ca o atracţie asupra celuilalt sex şi ca mijloc de înspăimîntare asupra duşmanilor, dar mai ales ca podoabă de apărare, în sensul de amulete. *The Report of de Cambridge Anthropological Expedition* la Torres Straits[1] (1912, IV, p. 14) susţine chiar că „dintre motivele care îi îndemnau pe băştinaşi la împodobirea corpului, din şase grupe doar una servea efectiv scopului de podoabă, pe cînd celelalte se născuseră din alte condiţionări sociale (semne totemice, clase sociale, semne distinctive de frăţietate, semne medicale, magice ş.a.m.d.)". Dar pe cît este de sigur că aceste intenţii sînt legate de unele reprezentări superstiţioase, tot pe atît de neîndoielnic este valorificat esteticul, în execuţia lor, sub forma necesităţii de simetrie şi a altor date similare. Pentru că, în acest caz, nu predomină nicidecum imitarea unor forme de oameni şi de animale, ci ornamentarea şi modelul. În împodobire ca şi, în genere, în arta plastică a popoarelor primitive, se găsesc anumite motive ornamentale străvechi, care au fost atestate la popoare din toate continentele, fără ca cineva să se poată gîndi la o migrare a motivului[2]. Deoarece pare exclus ca, de pildă, păstorii turanici să fi împrumutat anumite ornamente de la indienii peruani, ori ca aceştia din urmă să le fi împrumutat de la ceilalţi; avem de-a face cu modele care s-au născut uniform şi totuşi independent, pretutindeni. Asemenea forme originare ale ornamenticii, care se văd cel mai clar în ţesături, trec, în ochii unor cercetători, drept simboluri ale unui cult general al focului, care a fost răspîndit odinioară peste tot pămîntul. Această ipoteză ar fi în bună concordanţă cu faptul că miturile şi epopeile primitive dau de asemenea expresie cultului luminii şi al soarelui. Însă formele izolate şi lanţurile formale pot fi reduse doar într-un mod cu totul forţat la imitaţii ale soarelui, ale altarului focului şi la altele de acest fel şi încă şi mai greu este să le deducem pe toate sau unele dintre ele din practicile ce se îndeplinesc în cultul focului.

Este necesară de aceea o examinare mai atentă. Figurile la care am făcut aluzie aici lasă deseori impresia unor f i g u r i  g e o m e t r i c e. Sînt triunghiuri, cercuri, dreptunghiuri, linii paralele, unghiuri, într-o serie simetrică de mai multe bucăţi sau alternînd între ele. Cu privire la aceste plăsmuiri, avem de făcut două lucruri: trebuie să apreciem formele individuale şi, pe lîngă asta, principiul lor de înşiruire. Dacă, în cazul acestuia din urmă, se găseşte o anumită regularitate, ba poate chiar o puternică uniformitate, ea trebuie înţeleasă, desigur, pornind de la plăcerea pentru simetrie şi ritm, pentru repetarea regulată a unei unităţi. Modelarea simetrică se întîlneşte destul de frecvent acolo unde nu e de presupus nici o constrîngere a materialului, nici o influenţă a modelului natural; se poate observa faptul că modelele asimetrice la origine devin cu totul simetrice în evoluţia sau în denaturarea lor. Nu ar trebui, aşadar, să participe totuşi aici şi o plăcere pentru unitatea care disciplinează multipli-

---

[1] [*Raportul Expediţiei antropologice a Universităţii din Cambridge la Strîmtoarea Torres.*]

[2] Strînsa înrudire formală şi expresivă a artei alienaţilor mintali cu imagistica primitivă pledează de asemenea împotriva teoriei transferului.

citatea? Chiar şi linia zigzagată, atît de frecventă, este expresia grafică a unei diviziuni ritmice şi, dacă există o plăcere firească pentru ea, atunci asemenea formaţii în serie pot fi înţelese foarte uşor. Însă formele individuale ce apar în repetiţie nu devin încă inteligibile datorită acestui fapt.

În privinţa lor, s-au propus trei teorii. Conform celei dintîi, omul posedă un simţ originar pentru forma geometrică. Datorită acestui simţ, el îşi alcătuieşte ornamentele. Aşa cum copilul poate desena cu totul spontan linii drepte şi paralele, cercuri, pătrate, triunghiuri – la fel se afirmă şi despre omul primitiv că se simte involuntar îndemnat spre asemenea linii, cînd îşi împodobeşte trupul sau cînd trasează o brazdă cu un băţ, pe nisip. Se susţine, mai departe, că din aceste figuri s-au dezvoltat ulterior imaginile unor obiecte naturale, în special aceea a chipului omenesc. Un cerc a devenit faţa, un con trunchiul, o grindă transversală cu nişte cîrlige ridicate în sus, la cele două capete, însemna braţele şi simboliza poziţia de rugăciune. De abia în mod treptat, aceste semne geometrice au devenit mai firești şi mai fluente.

O altă teorie susţine procesul invers. Formele aparent geometrice, afirmă ea, au fost la origine imitaţii ale unei realităţi. Oamenii au vrut să imite discul solar şi au trasat un cerc. S-a încercat să se copie şarpele uriaş şi din aceasta a ieşit o linie şerpuită, cu puncte negre intercalate pe ea. S-a vrut să se reprezinte şorţul femeilor şi s-a găsit oarecum triunghiul. Aşadar, stilul geometric ar fi o formă tardivă, încremenită schematic, a unei modalităţi artistice naturaliste. Tehnica precară a artiştilor celor mai vechi şi necesitatea unei repetări frecvente ar fi produs o asemenea comoară de forme. Pentru Noua Guinee, s-a adus dovada precisă că semnele de întrebare, atît de străine de realitate, şi flăcările din modele înseamnă de fapt chipuri de oameni şi de crocodili. „Capetele de păsări devin trapezuri, semicercuri, triunghiuri şi începuturi de spirală... În transformarea oamenilor, se vede clar, pe diverse trepte intermediare, cum capul dispare treptat, trupul devine romb, braţele şi picioarele devin linii drepte ce se întîlnesc într-un unghi" (Wörmann, *Geschichte der Kunst* [*Istoria artei*], I, p. 53). Trebuie să mai ţinem seama totuşi de încă două lucruri. Este foarte curios că la diferite popoare, ba chiar în cadrul unuia şi aceluiaşi neam, obiectele naturale cele mai îndepărtate între ele degenerează în aceleaşi modele. O astfel de schimbare legică sau dizolvare în doar cîteva forme geometrice pare să pledeze în favoarea unei predispoziţii naturale tocmai pentru aceste forme. Iar în al doilea rînd, nu trebuie să uităm că, în transpunerea pe o suprafaţă, are loc o producţie creatoare, pentru care nu există absolut nici un model. Pentru că, desigur, triunghiuri şi pătrate nu ne sînt înfăţişate niciodată de natură pe o suprafaţă plană, cel puţin nu în acel sector al fenomenelor naturale care îi este cunoscut omului primitiv. Linia semnificativă trasată pe nisip, zugrăvită pe trup ori săpată în piatră este ceva spiritual ce conduce tot atît de bine la scriere ca şi la imagine; chiar şi îmbucătăţirea şi schimonosirea plăsmuirilor indică o activitate psihică îndărătnică. Gross a arătat că o imagistică naturalistă se

sprijină pe două însuşiri: pe o percepere ascuţită şi pe o mînă sigură – şi că aceste însuşiri trebuie să existe la popoarele de vînători, fiindcă altfel acestea nu ar putea rezista în lupta pentru existenţă. Nu s-a lămurit încă prin aceasta cum se face că imitarea sigură a ceea ce se vede conduce atît de repede şi de general la un joc de linii care pare geometrie. Verworn este de părere că tranziţia a fost provocată prin spargerea „vieţii imaginative teoretizante, în epoca preistorică”[1] şi ilustrată în „concepţia ideii de suflet” şi, în general, în acele reprezentări religioase, care favorizează o „artă ideoplastică”. Cu greu putem crede totuşi că acest proces, chiar dacă se va fi desfăşurat astfel, ar fi putut avea un asemenea efect formal.

Cercetarea acestei probleme este deosebit de interesantă prin faptul că la Micene s-au făcut unele descoperiri din care se poate deduce o modalitate artistică premergătoare în timp stilului geometric. Această artă naţională din Grecia răsăriteană şi din insule a fost practicată de pelasgi, aheii lui Homer, înainte de migraţia dorică. Vasele de lut ce le aparţin sînt împodobite cu imagini de păsări şi de patrupede, dar, înainte de toate, sînt ornamentate şi cu lujeri de plante; ele sînt caracterizate, ca să folosim cuvintele lui Conze, prin „ornamentaţia cu plante care lipseşte aproape cu totul în stilul geometric, printr-o stăpînire artistică a reprezentării animalelor, ridicată pînă la măiestrie, printr-o prezenţă bogată a reprezentării oamenilor, care nu este schematizată ca în stilul geometric grecesc, prin predominarea în ornamentică a curbelor ce se mişcă variat şi liber, faţă de jocul de linii strict uniform al formelor ornamentale simplu geometrice”. Numai că aceste descoperiri nu dovedesc nimic, în sensul că stilului geometric i-ar fi premers, în mod necesar şi pretutindeni, unul naturalist. Datorită cercetărilor lui Böhlau, a devenit probabil ca, încă înainte de cultura micenianã, să fi existat în acelaşi loc o artă ţărănească europeană veche, cu ornamente de formă geometrică. Şi astăzi încă este un lucru discutabil printre specialişti dacă acest stil pelasgic, distins şi bogat, s-a născut din acele forme printr-o evoluţie independentă sau prin influenţa Egiptului şi a Feniciei, venind prin Creta. Următoarea ipoteză are de partea sa o anumită probabilitate: se poate ca înainte de modul artistic egeic, pelasgii să fi posedat doar un număr limitat de ornamente geometrice. Au venit apoi fenicienii, cu arta lor puternic evoluată şi cu reprezentările lor figurate; ei şi-ar fi subordonat complet arta pelasgică, dacă nu ar fi intervenit o stare de război, odată cu aşa-numita migraţie dorică, prin care acest îndemn s-a pierdut, datorită articolelor de import feniciene. În felul acesta, au reapărut acum sistemele decorative autohtone.

A treia şi ultima concepţie asupra acestei situaţii se sprijină pe faptul că la popoarele primitive predomină artele aplicate, şi anume cele care au de-a face cu obiectele uzuale. Nu se poate respinge ideea că scopul practic al lucrurilor va fi influenţat asupra configurării lor şi asupra formei ornamentului

---

[1] Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst* [*Contribuţii la psihologia artei primitive*], 1908, p. 35.

– altfel spus, că această formă a fost şi un produs secundar, neintenţionat, al muncii şi, conform legii inerţiei, s-a transmis asupra celorlalte domenii. Ca urmare, sursa nu ar alcătui-o nici imitaţia de obiecte reale, nici plăcerea originară pentru formele geometrice, ci ar trebui căutată în necesităţile tehnice. S-ar reabilita deci, în acest loc, ceea ce susţinuse deja Gottfried Semper: materialul şi natura acestuia obligă la o anumită configurare, căreia i se adaugă apoi sentimentul estetic. F. Adama van Scheltema a dat ideii o turnură oarecum diferită. Ornamentul este pentru el „o reprezentare simbolică a forţelor care acţionează în purtător şi care determină laolaltă valoarea utilă a obiectului uzual, dictîndu-i forma". S-a remarcat totuşi, pe drept cuvînt, de către Schmarsow[1] că această concepţie ar putea fi valabilă pentru formele ornamentale ale unor părţi de construcţie arhitectonică, de exemplu, pentru floarea de acant ce materializează influenţa presiunii arhitravei – dar numai anevoie pentru obiectele uzuale a căror simplă formă le lămureşte suficient destinaţia. Este vorba, desigur, mai puţin de o reprezentare, cît de o accentuare a formelor determinate de scop şi a forţelor insimţite. Astfel, Schmarsow consideră capul cuiului drept părintele ornamentului circular, pentru că acesta repetă, în conturul său, forma necesară capului de cui: „Adoptarea motivului tehnic, preluat de către sentimentul valoric validant, îl înalţă în sfera estetică a ornamentului". Exemplele cele mai cunoscute sînt împrumutate din tehnica împletitului. Dar şi la ţesutul stofei, la înfăşurarea spiralată a sîrmei şi la aşezarea în straturi a zidurilor, se nasc modele care au fost pe urmă transpuse pe vasele de lut („ceramica şnuruită"), apoi şi la lucrările în metal, fiind dezvoltate mai departe cu anumite modificări. Dacă trebuie să fie reunite două piei, trebuie făcute găuri pe margini şi prin ele trase fire sau curele; aceste puncte şi linii transversale capătă, poate, pentru omul primitiv, valoarea autonomiei şi aplicabilităţii. Rămînem totuşi la „poate", fiindcă nu cunoaştem dovezi, ci numeroase situaţii care contrazic acest lucru, ca de pildă faptul că pîntecele oalelor de lut care au fost imitate, probabil, după coşurile împletite mai vechi, sînt adeseori lipsite de orice fel de podoabe liniare. S-ar părea că cu greu s-ar putea lua o hotărîre sigură, în stadiul actual al ştiinţei. E neîndoielnic, totuşi, că tocmai acum a fost respinsă teoria potrivit căreia ornamentul geometric ar trebui redus exclusiv la imitarea naturii; şi tot atît de sigur mi se pare că a existat de la început o plăcere pentru simetrie şi ritm şi că aceasta s-a impus în încercările artistice ale popoarelor primitive. Dintr-o asemenea plăcere s-au ornat obiectele create, pentru a se reliefa într-un chip mai viu locurile demne de luat în seamă.

Cel mai cunoscut stadiu preliminar al p i c t u r i i noastre îl putem vedea în desenele cu funingine pe care băştinaşii din Australia le aplică pe scoarţă de copac. Ele sînt foarte vii, mai ales în redarea mişcării, dar inexacte în detalii şi lipsite de perspectivă şi de umbre. Se desenează în primul rînd ceea ce este mai

---

[1] Aceste dezbateri pot fi găsite în volumele 15 şi 16 din „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft".

aproape; obiectele din adîncime sînt aşezate în şiruri, unele peste altele, pe măsura îndepărtării lor crescînde, fără să se schimbe ca mărime. Fiindcă cel care pictează narează lucrurile aşa cum le ştie şi narează cu mijloacele sale estetice, în scopuri extraestetice. Despre desen este valabil, în orice caz, adevărul că el se înlănţuie cu reprezentări teoretice; elanurile ştiinţifice şi cele artistice par să fie aici puternic legate între ele. Iată cîteva dovezi împrumutate din comunicările altora. Karl von den Steinen relatează despre un gest pictural în timpul vorbirii, care conduce la desene pe nisip, iar Mallery descrie un dialog între indienii din Alaska, în cursul căruia arătătorul de la mîna dreaptă trasează linii în palma stîngă, închipuită ca o tabelă. Alţi călători sînt uimiţi de siguranţa cu care primitivii exprimă prin desen lucruri asupra cărora nu se pot înţelege oral şi de frecvenţa cu care imaginile lor sînt o expresie reprezentativă şi nu o imitaţie a unui obiect. De la asemenea „cuvinte vizibile", evoluţia duce la scrierea ideografică, la desenul explicativ, la miniaturi şi la ilustraţia de carte, ba chiar pînă la portret, care ne povestesc, în limbajul formelor şi al culorilor, vîrsta, constituţia, talentul şi dispoziţia sufletească a originalului[1]. De altfel, succesiunea ideilor conduce şi înapoi, spre ceea ce s-a discutat anterior. Podoabele grosolane cu care primitivul îşi ornează corpul nu trebuie să facă numai impresie, ci au pe lîngă asta şi valoarea de nume propriu; a te înfrumuseţa înseamnă a te distinge. Întreaga heraldică îşi are aici rădăcinile. O legendă îndică (despre legătura lui Prajâpati cu Wak) ne îndreaptă spre înţelegerea importanţei scrierii cu ideograme pentru distingerea caselor şi a locatarilor între ei; şi ce altceva era relieful la început atît de sărăcăcios, de pe frontonul templului corintic, decît o marcă a casei, care îl indica pe proprietar? Chiar şi cele mai multe ornamente plastice s-au dezvoltat din embleme stîngace sau din epigrame plastice. Să mai amintim, în fine, că creaţia desenată şi scrierea în ideograme merg mînă în mînă. La multe popoare, primele picturi au fost hieroglife şi ca atare şi semne grafice; astfel, după legenda chinezească, un bărbat (care a trăit, se spune, cu 2700 de ani înainte de Christos) pe nume Sechang a „inventat" în acelaşi timp pictura şi scrierea. Acestor fapte din preistorie, care pot fi înmulţite după voie, le corespunde experienţa istorică potrivit căreia, în cazul marilor înnoiri ale artelor plastice, mişcarea artistică s-a îmbinat totdeauna cu una intelectual-literară. Nu numai ştiinţa i-a apărut Renaşterii ca

---

[1] După Karl Bühler, *Die geistige Entwicklung des Kindes* [*Dezvoltarea spirituală a copilului*], ed. a 2-a, 1921, p. 259, din desen se dezvoltă: 1. scrierea (scrierea de propoziţii, de cuvinte, de litere); 2. ornamentul schematic; 3. planul asemănător cu harta; 4. imaginea fidelă fenomenului. Lucrurile acestea sînt însă atît de diferite şi, în parte, reductibile cu atîta siguranţă la alte surse, încît alăturarea lor nu poate fi admisă. Oricum, în cazul ornamentului, îşi spune cuvîntul şi plăcerea pentru propria mişcare, cu care ne-am întîlnit deja la arta copilului (pp. 197-198). Se înţelege lesne că bucuria mişcării este cea mai vie acolo unde forma obiectului îşi schimbă orientarea şi tocmai aceste locuri de tranziţie sînt preferate, de fapt, pentru liniile ornamentale.

o „artă liberală", ci şi arta ca un studiu savant. Leonardo şi Alberti erau savanţi, Dürer vedea esenţa artei sale în ritm, în perspectivă şi în raporturile calculabile ale părţilor corpului.

De aici înainte, ne interesăm de poezia popoarelor primitive – şi începem cu epopeile lor. Ele sînt de mică întindere şi povestesc, într-un tempo rapid, nişte acţiuni al căror subiect provine din observaţie şi tradiţie; sînt preferate aventurile în care forţa, curajul şi viclenia îşi sărbătoresc izbînzile. Astfel, epica este legată în mod evident, la începuturile sale, de istorie; dar nu numai de ea, ci şi de cunoaşterea naturii. Pe cînd jocurile dramatice au alcătuit împreună cu dansul şi muzica un grup de arte ritmice şi au avut o relaţie originară cu cultul religios, naraţiunile îşi au locul evident în apropierea cercetării istoriei şi a naturii. Omul primitiv este tot atît de puţin capabil să separe explicaţia lumii de transfigurarea acesteia ca şi starea de trezire de cea de visare – ceea ce este trăit de ceea ce este fictiv. Cînd povesteşte, el relatează atît în scopul luării la cunoştinţă şi al înţelegerii, cît şi în scopul emoţionării sale proprii şi a celuilalt. Din punctul de vedere al culturii noastre, ne putem pronunţa astfel: acea concepţie primitivă este fantastică, întrucît interpretează evenimentele exterioare potrivit dorinţelor omeneşti; este personalistă, întrucît concepe lucrurile moarte ca fiinţe însufleţite şi reduce experienţele maladive ca şi pe cele normale la demoni. Ambele moduri de a concepe continuă să acţioneze şi astăzi în limbă şi în poezie şi înţelegerea pentru puterea miraculoasă a cuvîntului, care apare pînă şi în cele mai vulgare încercări poetice, constituie de fapt esenţa artei cuvîntului. Numele şi cuvintele i se par simţului primitiv partea esenţială a acelui element spiritual care operează în oameni şi în lucruri. Dacă stăpînim cuvîntul, stăpînim lucrul. Cu cuvîntul este ca şi cu umbra unui om: dacă o înfăşurăm şi o ascundem, punem stăpînire pe acest om întocmai ca şi cînd am avea o icoană a lui. De posedarea imaginii se leagă şi un drept de posesiune miraculos asupra celui portretizat. Puterea minunată care se află în cuvinte şi desene i-a făcut pe preoţi şi pe artişti stăpîni pe lume şi aşa au rămas lucrurile pînă în ziua de azi.

În afară de naraţiune, poezia şi drama sînt socotite ca genuri fundamentale ale creaţiei poetice. Conformîndu-ne deocamdată acestei concepţii, să cercetăm formele premergătoare ale liricii. O deducţie agreată mai demult căuta sîmburele creaţiei lirice în repetiţie. Cînd un primitiv vorbeşte în stare de excitaţie, el face acelaşi lucru pe care îl facem şi noi astăzi adeseori: el repetă, subliniază, ca să zicem aşa, sporind astfel atît efectul sentimental, cît şi forţa probantă a afirmaţiei sale. La fel, cîntecul hoardei nu e nimic altceva decît o repetare monotonă a aceleiaşi propoziţii sărăcăcioase. Repetarea întregii idei se volatilizează însă foarte uşor, prefăcîndu-se într-o repetiţie a începuturilor sau a finalurilor şi devenind totodată o înnoire a conţinutului într-o altă formă. Aşa se naşte paralelismul. Pe urmă, acesta este şlefuit în continuare, în rimă şi în ritm. Printr-o asemenea deducţie (cu precădere din evoluţii în cadrul poeticii

europene) sînt violate totuşi alte fapte din etnologie. Pentru că acestea ne arată, cu cea mai mare claritate, că alături de repetiţie, care aparţine desigur creaţiei poetice de început, deoarece conferă concordanţă masei şi ordine lucrului – apar ca produse primare ale activităţii spirituale şi cel puţin cu o autonomie egală, ritmul şi măsura. Ordinea ritmică nu este un descendent tardiv, ci provine din una dintre cele mai originare înclinaţii ale spiritului uman; ea este poate cea mai veche expresie a forţei creatoare a omului. Acolo unde se constituie o umanitate, se dezvoltă şi forţa ritmică odată cu comunitatea socială, cu superstiţia şi cu limba. Împletirea autohtonă dintre ritm, limbă, cîntec, muzică şi joc, dans, cult, dramă ne este bine cunoscută din tragedia greacă şi din poezia cîntată a vechilor germani. Ea este atît de bine înscrisă în inima umanităţii, încît nu s-a pierdut niciodată cu totul şi a fost scoasă la lumină de înnoitori ca Richard Wagner numai în condiţiile unei eclipsări temporare. Pe de altă parte, artele şi orientările psihice amintite există şi într-un mod izolat în toate epocile şi la toate popoarele, fapt ce trebuie accentuat din capul locului.

După o teorie care a avut un larg ecou, între ritm şi muncă trebuie să domnească cea mai strînsă relaţie. În special toate formele de muncă în comun, care se repetă neîncetat în acelaşi tact, cîştigă siguranţă printr-o reglare ritmică, devin mai uşoare şi au spor într-un chip mai comod. Astfel, în toată lumea, cei care trag un obiect greu în sus sau înapoi, ori cei care mînuiesc uniform secera pe cîmp cîntă. Acolo unde practicile muncii fac să se audă de la sine un sunet la sfîrşitul mişcării izolate sau al grupului de mişcări, exact acolo intervine o măsură audibilă; dacă lipseşte zgomotul de tact propriu-zis, el este înlocuit prin scoaterea unor strigăte. La muncă, mîinile şi picioarele sînt mereu în activitate: cele dintîi plesnesc şi bat, celelalte tropăie şi calcă. De aici, ritmurile de bătaie şi de tropăit, în muzica şi în poezia primitivă. Cîntecele cele mai vechi sînt cîntece de muncă, adică servesc la uşurarea muncii, la cruţarea puterilor. – Această explicare a ritmului prin avantajele economice care se pot obţine din el dă greş însă în faţa durităţii unor fapte indiscutabile. Poate că cititorul a observat deja că exemplele citate nu se potrivesc pentru comunitatea de muncă în cadrul modului de viaţă al popoarelor de vînători şi nomazi. Crescătorii de vite nu cunosc nici ei decît arareori asemenea munci. Şi chiar dacă le-ar îndeplini, avantajul economisirii de forţă nu ar intra desigur în discuţie, deoarece oamenii de pe aceste trepte de civilizaţie fac risipă de forţe. De abia după ce muzica şi poezia au apărut în fundamentele lor ritmice, au fost valorificate pentru acele scopuri. În măsura în care mişcările în tact ale grupurilor au un folos social, ele sînt un exerciţiu, un mijloc de disciplinare şi, în principal, o şcoală a războiului; abia odată cu „luxul" de mişcare, dacă putem spune aşa, începe libertatea estetică – şi numai odată cu formele ritmice, care pot fi menţinute şi eternizate, începe arta.

Să mai adăugăm şi cele ce urmează. Oamenii primitivi mai cîntă totuşi şi în timpul răgazului. Încă de pe treapta cea mai de jos, ei au capacitatea de a

separa net expresia ritmic-muzicală de toate celelalte activităţi şi de a o cultiva în mod independent. Este obligatoriu deci să se poată exprima deja la ei un sentiment prin nişte sunete aşezate într-o anumită ordine şi trebuie ca această exprimare a sentimentului să producă plăcere ascultătorilor, fără a ţine cont de toate interesele muncii. Nu altfel stau lucrurile în cazul dansului. Mase umane mişcîndu-se în tact se văd cu mult mai rar la primitivii care lucrează, decît atunci cînd acestea dansează ca să se recreeze sau pentru o reprezentaţie. Potrivit tuturor relatărilor făcute de călători, dansurile de mase au un caracter exaltat. Ele par să consiste în mişcări orgiastice, în care nişte sentimente extrem de puternice tind să se descarce pînă la epuizare şi să excite din ce în ce mai intens. Dansurile războinice şi cele de dragoste nu pot fi deduse din ritmul muncii; la fel de puţin şi dansurile mimice şi acelea prin care se imită anumite mişcări ale unor animale, ca, de exemplu, mişcările cangurului. Plăcerea de a imita şi a reprezenta, dorinţa de a se exprima şi a face impresie acţionează aşadar de la început. Nu altfel pot sta lucrurile în cazul muzicii. Dacă acele momente despre care tocmai am vorbit nu ar fi eficiente, muzica, dansul şi drama nu s-ar fi desprins niciodată din comuniunea cu tot felul de practici de muncă şi de viaţă. Faptul că s-au format, în genere, în mod individual şi separat, se datorează altor cauze. Se înţelege de la sine că la popoarele primitive s-a întîmplat deseori şi se mai întîmplă şi astăzi ca un ritm de muncă să fie repetat intenţionat sau involuntar în ritmul artistic. În culegerea lui Heinrich Seidel, *Glockenspiel* [*Carilon*], o poezioară sună aşa:

Albă roză, albă roză!
Tu, visînd,
Te-nclini uşor.
Albă roză, albă roză!
În curînd,
Frunzele-ţi zbor.

Albă roză, albă roză!
Sumbri
Nori vin norod.
În inim-ascunşi,
Ascunşi,
Viermii te rod[1].

În legătură cu aceasta, Seidel observă că el a făcut poezia ca ucenic la filetat şuruburi şi a preluat cu totul ritmul acestei activităţi în versuri. Un alt autor, care a mînuit cîndva el însuşi ciocanul, redă tripla lovitură de la forjatul fierului astfel:

„Duminică, vino! Duminică, vino!"
Sună bătaia mat,
Plîng ciocanele, bat:

---

[1] [„Weiße Rose, weiße Rose!
Träumerisch
Neigst du das Haupt.
Weiße Rose, weiße Rose,
Balde
Bist du entlaubt.

Weiße Rose, weiße Rose!
Dunkel
Drohet der Sturm.
Im Herzen heimlich,
Heimlich
Naget der Wurm".]

„Duminică, vino! Duminică, vino!"
„Zi de răgaz, vino! Duminică, vino!"
Şi-n inimă sună
Durerea ce-nstrună:
„Duminică, vino! Duminică, vino!"[1].

Admiţînd că nişte practici pur mecanice se pot ridica la structuri metrice – orice lucru manual mai însemnat se refuză reglării automate. În afară de asta, în cazul a ceea ce numim noi muncă şi cu care activitatea primitivului are doar puţină asemănare, ţelul ne stă mereu înaintea ochilor, pe cînd ritmul artistic nu este subordonat unei asemenea reprezentări a scopului.

Un alt argument împotriva teoriei economice se găseşte în observaţiile confirmate ale călătorilor, potrivit cărora primitivii, atunci cînd se strîng laolaltă şi îşi intonează corul stînd ghemuiţi, fug în mod evident de activitate şi vor să-şi uite viaţa reală. Dăm din nou peste punctul pe care a trebuit să-l avem de atîtea ori în vedere – ultima dată, cînd am discutat arta copiilor: arta este un mod aprofundat de existenţă, avîndu-şi originea în îndepărtarea de la existenţa obişnuită. Dar să se ia aminte: poezia primitivă presupune totdeauna şi relaţia evidentă şi resimţită cu tovarăşii de trib. Înţelegem hoarda care cîntă şi dansează, dacă ne gîndim la originea populară a zicătorilor în versuri şi a chiuiturilor în formă de catren, ori la bocetele improvizate ale corsicanilor (acele „voceri"). Mai întîi, materia ritmică brută este alcătuită de către masa conştientă de comunitatea sa, care stă adunată în tabără sau se mişcă în tact; în legătură cu repetarea anumitor sunete, se dezvoltă forme limitate (versuri, strofe); pornind de la interesele înăbuşite şi strîmte ale tribului, se adaugă conţinutul. Desigur, însemnătatea esenţială a sentimentelor comune şi instinctive a fost contestată. După opinia lui Gabriel Tarde, ritmul, în sensul cel mai larg, trebuie să fi fost inventat de indivizi deosebit de dotaţi şi doar imitat de ceilalţi; el a apărut nu din masă şi din uniformitate, ci din geniul personal şi forţa originară a imitaţiei. La aceasta trebuie să răspundem: nu ştim cum a fost mai demult, la începutul poeziei. Totuşi, această ipoteză nu se potriveşte în mod absolut sigur pentru popoarele primitive, căci la ele bunul plac al individului nu poate crea niciodată bazele unei forme de viaţă; el este doar în stare să modifice manifestările într-un mod specific şi să le dirijeze planificat. Raportul temporal trebuie să fie aşadar invers: din comunismul hoardei agitate festiv, se desprinde

---

[1] [„Komm, Sonntag! Komm Sonntag!"
Dumpf tönt es im Schlagen
Der Hämmer wie Klagen:
„Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!"
„Komm, Ruhe! Komm, Sonntag!"
So tönt's auch im Herzen
Beim Hämmern der Schmerzen:
„Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!"]

un individ ca să cînte sau să spună singur cîteva cuvinte. Totuşi, el continuă numai ceea ce a început mulţimea, rămînînd în mod absolut un membru al corpului social. Tenacitatea cu care s-a păstrat acest proces de devenire şi în evoluţia europeană ne arată cît de puternic este înrădăcinat în firea umană.

Deosebirile de grad stabilite în acest domeniu par să fie destul de independente de treapta de civilizaţie a poporului respectiv. Există, dimpotrivă, o asemenea legătură în ce priveşte d r a m a p r i m i t i v ă, de care s-a apropiat cercetarea noastră. La popoarele de vînători, drama nu e nimic altceva decît o pantomimă animalică, muzicală, fără cuvinte; la triburile mai sedentare, acţiunea devine mai bogată, cu toate că este centrată în continuare tot pe obiceiurile principalelor animale, cum se întîmplă chiar şi la crescătorii greci, în cazul ţapului (*tragos*). Corul se divide în două partide, actorii fac scurte digresiuni, o parte din adunare priveşte reprezentaţia de pe scenă stînd, la început, într-un cerc închis, apoi în semicerc. Evoluţia aceasta ne arată apoi drama legată de prilejuri festive şi de acţiuni de cult; arta scenică grecească însoţeşte slujirea lui Dionisos, iar drama medieval-creştină – piesele de Crăciun şi de Paşti. Pînă la comedia germană improvizată [*Stegreifkomödie*], teatrul îşi menţine deplina autonomie faţă de literatură. Încă de la formele sale primordiale, teatrul este complet separat de limbă. Rudele sale cele mai apropiate sînt, pe de o parte, viaţa socială, pe de alta, ritmul muzical, deoarece fără cea dintîi nu ar avea conţinut, iar fără cealaltă, formă. Cînd etnologia vorbeşte de o dramă a oamenilor primitivi, ea are în vedere o preocupare a întregului trib, în care sînt prefigurate sau imitate cele mai importante evenimente ale vieţii şi la care un ritm sonor sărbătoresc facilitează acţiuni comune şi le înveseleşte. Iar acest ritm nu poate fi explicat nici prin repetări de cuvinte, nici printr-o structurare a muncii, menită să economisească forţa, ci trebuie recunoscut ca o creaţie originară a omului social.

Ca şi arta în general, m u z i c a este şi ea, pe treptele sale inferioare, doar o parte componentă a vieţii publice. Încă înainte de apariţia etnologiei ştiinţifice, se presupunea că muzica primitivă este în mod preponderent cîntec, deoarece omul posedă în vocea sa instrumentul cel mai accesibil. Se mai bănuia de asemenea despre această muzică faptul că acţionează puternic socializant, fiind pătrunsă de intenţia unei receptări în comun. Toate sentimentele originare se întăresc prin recul; aşa cum moralitatea fusese odinioară complet contopită cu obiceiul, tot astfel şi arta a fost contopită cu sentimentul comunităţii şi a fost nevoie de mult timp pînă ce această legătură a slăbit. În sfîrşit, influenţa muzicii asupra omului primitiv, efectul ei în parte calmant, în parte excitant, a fot permanent cunoscut. Totuşi, cunoştinţele mai detaliate le datorăm în totalitate muncii de cercetare din ultimele două decenii; în special ştiinţa comparată a muzicii, perfecţionată de Stumpf şi Hornbostel, a obţinut rezultate importante. Pentru noi, aici, întrebarea următoare este din ce fel de

începuturi se va fi născut cu adevărat arta sunetului[1]. În ce privește ipoteza că originea muzicii s-ar afla în cîntecul păsărilor, servind ca mijloc de peţire, va trebui să spunem unele lucruri mai tîrziu (p. 240). Ea trebuie respinsă, la fel ca şi părerea că muzica ar fi dezvoltarea unui mod de vorbire emoţional (pp. 246-247) sau o dezvoltare a ritmului, deşi nu se poate contesta că această ultimă teorie are un grad mai mare de verosimilitate. Ipoteza cea mai nouă, potrivit căreia ar intra în joc nevoia de semnalizare sonoră, nu elimină nici ea toate dificultăţile; oricum, ea trimite la întrebarea principală: „cum au ajuns oamenii să împartă în anumite intervale linia sunetelor, care este absolut continuă în sine şi pentru sine". Polifonia inconştientă a pasajelor de octavă, cvintă şi cvartă poate să fi contribuit, împreună cu ritmica, la apariţia acestora – totuşi procesul nu este complet transparent. Poate că muzica are mai multe origini.

### 3. Originea artei

După ce am trecut în revistă faptele artistice care apar în viaţa copilului şi a omului primitiv, să cercetăm acum în ce condiţii a putut să apară arta la origini. Pentru că simpla echivalare a artei copilului şi a celei primitive cu începuturile artei în general dă greş, începînd încă de la faptul că cele două evoluţii şi grupuri de forme nu concordă suficient între ele. O privire retrospectivă asupra materialului nu prea dens al etnologiei ne arată că popoarele primitive sînt într-o cu totul altă situaţie şi, ca atare, nu pot merge pe aceeaşi cale pe care păşesc copiii noştri. Înainte de orice, îi lipsesc totuşi artei copiilor toate acele legături cu utilul, posesiunea şi războiul, cu superstiţia, cu simbolurile religioase şi sentimentele de comunitate primitivă, din care trăieşte arta sălbaticilor. Astfel, s-au putut enumera pînă la saturaţie abaterile neglijate în cazul agreatei apărări a filogenezei şi ontogenezei[2]. Din această cauză, nu se poate trage, bineînţeles, o concluzie asupra conformaţiei celei mai vechi şi a semnificaţiei activităţii artistice. Poate că oamenii primitivi au dispus de posibilităţi de exprimare artistică pentru care nu se mai poate găsi nici o analogie la triburile sălbatice care trăiesc astăzi. Chiar dacă se vor fi aflat în condiţii asemănătoare, o deosebire considerabilă va domni totuşi între modul sentimental şi de exprimare al tinereţii popoarelor aspirînd proaspăt spre progres şi cel al raselor degenerate, vicioase, inaccesibile vreunei dezvoltări oarecare. Unul dintre cei mai buni cunoscători îi numeşte pe primitivii contemporani „rămăşiţe scăpătate ale generaţiilor mai vechi".

---

[1] Cf. Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik* [*Începuturile muzicii*], 1911; ne referim la p. 21.

[2] Ideea de a face comparaţia între copii şi oamenii primitivi este veche. Cf. Gottsched, *Kritische Dichtkunst* [*Poetică critică*], 1737, p. 87. La înnoirea ei au contribuit în special Karl Lamprecht şi Johannes Kretzschmar; cf. *Raportul Congresului de Estetică şi ştiinţa generală a artei.*

Sîntem reduşi, în fond, la presupuneri. Mărturii reale pentru cele mai vechi urme de simţ artistic nu avem, firește, decît în domeniul artei plastice[1]. Săpăturile din peşterile epocii preistorice au scos la lumină rezultatul că podoaba corporală desemnează începutul artei şi apoi că anumite grupuri umane au fost capabile de producţii artistice încă din epoca glaciară. În modelarea liberă, tuturor desenelor şi ornamentelor le-a premers producerea de figurine sferice. Statuete feminine din fildeş au fost confecţionate, pe treapta cea mai de jos a culturii, prin simpla „ridicare". Lucrul acesta pare demonstrat atît pentru epoca vînătorii, cît şi pentru aceea pe care Hörnes a numit-o epoca formelor economice progresive. Din aceşti idoli sau instrumente pentru alungarea spiritelor au derivat, probabil sub constrîngerea unor materiale greu de lucrat, primul relief, apoi desenul de contururi şi, în sfîrşit, arta ornamentală geometrică; faptul că acele chipuri de femei, din epoca mamuţilor, ale căror fragmente prezintă de altminteri o simetrie strictă la trunchi şi la cap, vor fi fost cioplite de bărbaţi îndrăgostiţi, este deseori susţinut, dar în realitate nu este prin nimic dovedit. Epoca neolitică ne-a lăsat de asemenea statuete de nuduri feminine într-o execuţie plastică şi, pe lîngă ele, desene pe stîncă, ce nu cunosc nici braţe, nici picioare, mărginindu-se la cîteva cercuri, puncte, linii. Mai bogate sînt rezultatele din epoca în care au fost prelucrate arama, bronzul şi aurul, pentru că acum intervin redări naturaliste ale întregii vieţi a epocii şi ornamente cu ideograme; totuşi disputa privind succesiunea dintre plăsmuirile obiective şi cele geometrice alunecă nehotărît, cînd într-o parte, cînd într-alta. Hörnes rezumă rezultatele cercetării sale în felul următor: „Prima artă puternic specializată, pe pămîntul Europei, este aceea a triburilor de vînători din paleoliticul superior, a doua e cea a popoarelor de agricultori din neolitic, din epoca bronzului şi de la începutul celei a fierului[2]. Atît naturalismul uneia, cît şi geometrismul celeilalte s-au epuizat într-o completă unilateralitate, au încremenit şi s-au stins ca direcţie conducătoare, într-o limitare infructuoasă, ori au fost înlocuite de forţe mai puternice. Aceste orientări reprezintă totuşi elementele din al căror contact rodnic şi din a căror interpătrundere se naşte arta superioară sau istorică, rezultat al domesticirii formei sălbatice, naturaliste, de către disciplina principiului stilistic geometric. După mărturia celor mai vechi momente de artă ce ni s-au păstrat, există într-adevăr, la începutul evoluţiei, şi un geometrism slab, neevoluat (de origine tehnică ori de alt fel, însă nu figu-

---

[1] M. Hörnes, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* [*Istoria străveche a artei plastice în Europa*], ed. a 2-a, 1915.

[2] Adaug: aparţin paleoliticului sau epocii uneltelor de piatră cioplită vremurile paleoliticului superior (printre care perioada Aurignac, care a fost menţionată (la p. 221); urmează (aproximativ pe la 4000 î.Chr.) neoliticul (epoca uneltelor de piatră şlefuită) pe la 3300, începe epoca bronzului (epoca veche minoică – Creta – 3300-2100, epoca minoică mijlocie 2100-1600, epoca minoică tîrzie 1600-1200); şi cam în jurul anului 1000 î.Chr., începe epoca fierului. [Aceste datări nu mai corespund periodizărilor mai noi.]

rativă, naturalistă); el stă totuşi în adîncă obscuritate, în spatele unui puternic naturalism primar şi nu are nimic comun cu fenomenele însoţitoare sau consecutive, cu execuţia redusă sau schematică a unor motive figurate într-o formă aproximativă, însă nu propriu-zis «geometrică». A doua treaptă o formează un geometrism evoluat, de origine tehnică, cu ezitările fieşti – de altminteri puţine – ale unei astfel de arte: cu uşoara transformare a motivelor geometrice în reprezentări figurale şi reducerea plăsmuirilor figurative la motive geometrice. Treapta a treia o alcătuieşte un naturalism secundar, mai rar atestat în cadrul artei tardiv preistorice (Creta) decît în acela al artei istorice (a Orientului şi a Greciei antice)"[1].

Cele mai vechi bordeie şi colibe erau concepute circular, însă cu siguranţă nu dintr-o preferinţă estetică pentru această formă. Locuinţele lacustre au apărut de asemenea din motive de adaptare la scop (cf. p. 147), pe cînd blocurile de piatră uriaşe, aşezate unele lîngă altele, dedicate unor amintiri pioase, preamăreau forţa omului şi marile contraste dintre sarcină şi purtătorii ei. Din contra, intenţiile artistice sînt evidente în oalele şi vasele de lut care s-au păstrat din epoca de piatră europeană, devenind şi mai vizibile în plăsmuirile ce aparţin epocii mai flexibile a bronzului. Cel mai viu interes li se cuvine urnelor cu profil omenesc, care au fost găsite în straturile preistorice ale Troiei, în Italia de mijloc şi la vest de Vistula. Pentru că legătura formei vasului cu formele trupului omenesc, dimpreună cu unele denumiri, precum: poziţia în picioare, partea din faţă şi din spate, gîtul, pîntecul ori piciorul urnei, par să fie o mărturie cu totul primordială în favoarea teoriei empatiei. În realitate însă, felul nostru de exprimare nu are nimic comun cu legea modelării ceramice, iar aceasta, la rîndul ei, nu face, de exemplu, pîntecul vasului asemenea unui pîntece omenesc, ci îl face să apară ca o suprafaţă de ornament, pusă în valoare după bunul plac – iar uneori chiar în formă de cap.

Trecînd de la realităţile plasticii preistorice la unele consideraţii care privesc ansamblul artei, să observăm mai întîi cît de mult au sporit dificultăţile materiale, datorită teoriei evoluţiei. Domeniul de cercetare s-a extins la infinit şi concepţia atît de consolatoare despre o unitate a frumosului, esteticului şi artisticului, sprijinindu-se pe forme principale eterne, şi-a pierdut forţa. Modului de considerare analitic şi legiferant i se alătură cel comparatist-istoric, pe cîtă vreme unul „procedează analitic şi începe de la omul civilizat", după spusele lui Kant, celălalt caută să proiecteze în cîmpul său o istorie evolutivă a spiritului. Cu această ocazie, trebuie să avem din nou în vedere că arta şi plăsmuirea estetică nu se suprapun. Altminteri, cum am putea vorbi despre o „artă" primitivă şi preistorică? Este vorba, în parte, de scoaterea în evidenţă a puterii fizice şi a îndemînării – în parte, de crearea de valori utile – în parte, de intenţii magice. Treptat aceste trăsături dau înapoi; la exterior, cam în sensul că

[1] M. Hörnes, *op. cit.*, p. 576.

armele peste măsură de ornate devin inutilizabile, rămînînd doar „frumoase" – iar pe plan interior, prin evoluţia de la conştiinţa de hoardă şi de eu, la înţelegerea spiritualului; ele nu ar fi fost însă lepădate, dacă de la început nu ar fi fost prezent, ori poate chiar determinant, şi celălalt element. Revenim de îndată asupra acestei chestiuni. Pentru cercetarea aprofundată a întregului mănunchi de probleme, ar trebui soluţionate două teme. Prima o constituie întrebarea din ce relaţie şi potrivit cărei succesiuni s-au dezvoltat, în timp, diferitele arte; de aceasta se leagă şi cealaltă chestiune, relativă la condiţionările interne ale activităţii artistice cele mai primitive. Au fost puse la contribuţie ca reprezentînd asemenea condiţionări, în special următoarele funcţii: instinctul ludic, imitaţia, nevoia de exprimare şi de comunicare, simţul de ordine, instinctul de ademenire a celorlalţi şi instinctul opus, acela de a-i înspăimînta. Evident, pentru orice deducţie este necesar să ne ataşăm uneia din teoriile posibile, în cazul problemei citate mai înainte; pentru că, dacă, de pildă, muzica ar fi existat chiar de la început în sensul nostru şi numai de dragul ei, anevoie am mai putea considera imitaţia drept rădăcina psihologică a artei primitive. Cu toate acestea, din raţiuni de coeziune a expunerii, ordinea temelor trebuie să fie inversată aici şi nu este cazul să ezităm deloc, fiindcă multe dintre consideraţiile respective au fost anticipate în unele capitole precedente.

Acest lucru e valabil în ce priveşte deducerea frumosului din util (v. p. 147). Este comod să facem să se nască tot ce este estetic şi întreaga artă, printr-o acţiune purificatoare a mileniilor, din ceea ce este folositor. Pledează însă împotrivă faptul că, în unele cazuri, autotelismul a fost mai vechi decît utilitatea, ca de pildă atunci cînd învelitori ale trupului erau purtate ca podoabă şi ca pradă adusă de victorie, mai înainte ca temperatura (devenind tot mai rece, începînd din perioada glaciară) să fi făcut din îmbrăcăminte o necesitate. În afară de asta, ar trebui să distingem net între lucrurile sau acţiunile utile individului şi acelea care foloseau hoardei. După opinia ale cărei temeiuri le-am arătat mai sus, ar fi mai interesante cele din urmă. În sfîrşit, ar trebui să distingem ceea ce va fi fost util, în mod conştient, primitivilor înşişi, de ceea ce consideraţia filosofică deduce ca fiind potrivit scopului, din punct de vedere biologic. Întrucît aceste momente nu trebuie separate, teoria rămîne o generalizare grosieră sau o deformare arbitrară a unei idei valabile, desigur, într-o măsură limitată.

Şi mai prost stau lucrurile cu afirmaţia că arta ar fi un produs secundar al demersurilor specifice peţitului. Această părere a darwiniştilor creează probleme pe care le-am putea compara, în limbajul uzual, cu ficatul încorsetat şi cu grăsimea de pe inimă: mai întîi le-am provocat printr-un fel de a ne îngriji inadecvat scopului şi apoi ne chinuim să le îndepărtăm. Tot aşa se întîmplă şi cu „muzica" animalelor. La păsări, capacitatea unor exprimări muzicale se spune că ar fi fost cîştigată ca un mijloc de atracţie pentru celălalt sex. Trebuie să ne stîrnească nedumeriri faptul că totuşi cîntecul păsărilor nu se mărgineşte

la perioada de rut. În general, este acest cîntec muzică? Vălmăşagului de sunete ale păsărilor care ciripesc, de a cărui producere şi percepere este legată o plăcere pur senzorială, îi lipsesc ritmul şi structura, aşadar pilonii de bază ai oricărei muzici omeneşti. Putem să urmărim o serie neîntreruptă, care continuă de la muzica primitivă pînă la arta tonală a zilelor noastre, deoarece tot ce s-a adăugat în cadrul acestei evoluţii înseamnă doar o intensificare posibilă fără salt – şi anume, parţial în dezvoltarea tehnicii, parţial în construcţia instrumentelor, în parte, în memoria muzicală, în parte, în constituţia spirituală, mai ales. În contrast cu aceasta, nu putem observa nici o tranziţie de la aşa-zisa muzică a animalelor la ritmul sonor şi la structura tonală a popoarelor primitive. Trebuie să ne surprindă, înainte de orice, faptul că păsările, care aparţin totuşi unei trepte relativ inferioare în seria animală, au muzica cea mai bogată. Desigur, Häckel povesteşte despre o specie indică de maimuţă antropomorfă că s-ar pricepe să cînte o octavă, în sunete perfect pure şi sonore. Ce poate însemna însă o astfel de excepţie! – Preferăm să examinăm corelaţia dintre instinctele sexuale şi cele artistice pe materialul etnologiei. Expunerile emoţionante şi entuziaste ale ştiinţei mai vechi sînt fărîmiţate. Se presupunea cîndva că începutul întregii poezii se află în poeziile de dragoste, aşa după cum mai înainte încă se visase despre nevinovăţia paradisiacă şi bunătatea pură a „sălbaticilor"; cercetarea contemporană descoperă doar o erotică sărăcăcioasă. Odinioară se credea că dragostea îi purtase mîna primului desenator atunci cînd trasase pe peretele de stîncă conturul umbrei fetei iubite; şi acest vis s-a risipit. Într-adevăr, cele mai vechi figurine sferice, descoperite pînă astăzi, sînt statuete feminine. Totuşi nu se poate conchide de aici, în mod hotărît, o origine sexuală, pentru că poate fi vorba de chipuri de idoli, care au căpătat forme feminine din alte motive. Îmbrăcămintea şi podoaba au servit poate concurenţei pentru obţinerea favorii femeilor, însă nicidecum în mod exclusiv şi nici măcar în majoritatea cazurilor.

Trebuie să ne transpunem numaidecît în starea de conştiinţă confuză, nefărîmiţată a omului primitiv. Pentru sensibilitatea sa, procesele misterioase ale pubertăţii, ale diferenţierii sexuale, ale împerecherii şi ale naşterii sînt puternic îmbinate cu forţe magice. Bărbaţii se tem de vederea primejdioasă a organelor de procreaţie străine şi de dezgolirea celor proprii, femeile cred că sînt fecundate de lucirea soarelui şi de ploaia care curge, dacă nu se protejează prin acoperire sau printr-o amuletă. Pe de altă parte, instinctul sexual acţionează totuşi atît de puternic încît orice ascundere a organelor sexuale şi orice formă de atragere a atenţiei asupra lor trebuie să incite la luarea lor în considerare şi la punerea în funcţiune. Numai că nu este niciodată vorba de o funcţie pur fiziologică, ci de ceva magic. Epoca maturităţii şi momentele împreunării sînt apoi întemeiate pe schimbări sociale într-un cu totul alt mod decît la noi. Cu un cuvînt: cînd e vorba de asemenea motive, nu este permis să introducem în ele reprezentările noastre.

Atracţia sexuală ia adesea forma jocului. Instinctul direcţionat în sens contrar, acela de a-i speria pe alţii, se mai întîlneşte încă în jocurile copiilor noştri şi este chiar la adulţi unul din mijloacele cele mai îndrăgite care, în mii de variante – de la surpriza glumeaţă pînă la violenţa brută – este transformat şi transferat în artă. În joc se ascunde plăcerea superiorităţii, fie faţă de fiinţe vii, ca în jocurile de dragoste şi de luptă, fie faţă de nişte lucruri neînsufleţite, ca în jocurile de simţuri şi de construcţie. S-a spus că odată cu înfrîngerea rezistenţei, jocul şi arta capătă o valoare de natură biologică: ele servesc exersării şi întregirii acelor însuşiri care asigură victoria în lupta pentru existenţă. Este just, însă nu mai mult decît ca o idee întîmplătoare. Consecinţele importante trase de aici nu au nici un suport; ele sînt la fel de exagerate ca şi concluziile unei alte explicaţii biologice a artei, pe care tocmai am respins-o (cf. p. 117). Se poate observa la copil că, în timpul jocului, omul este ocupat în întregime cu sine şi pentru sine, pe cînd creaţia artistică devine de cele mai multe ori comunicare; copilul care se joacă îl simte pe privitor ca incomodant, copilul care se împodobeşte sau care desenează vrea să facă impresie. Scopul jocului este atins odată cu activitatea de moment, arta tinde spre durată, ba chiar spre veşnicie (cf. pp. 222 şi urm.). În fine, încă ceva. S-ar cuveni să ne închipuim că, în cazul unei dependenţe necesare a artei faţă de joc, marii artişti ar fi trebuit să fie în tinereţea lor cei mai zeloşi prieteni ai jocurilor. În genere, nu sînt astfel, deşi un temperament vioi şi zglobiu îşi consumă în mod firesc energia şi în jocuri vioaie. De îndată ce arta intră în orizontul intelectual al acestor copii, ei obişnuiesc să se îndeletnicească cu ea într-un mod foarte serios. Despre tînărul Beethoven se povesteşte că muzica şi numai muzica era activitatea sa zilnică. Şi despre Mozart ni se spune: „Începînd din perioada în care a cunoscut muzica, şi-a pierdut complet gustul pentru jocurile obişnuite şi distracţiile copilăriei, iar atunci cînd astfel de amuzamente puteau să-i mai placă totuşi, trebuiau să fie însoţite de muzică". De altminteri, tocmai la Mozart se pare că activitatea vie a fantaziei s-a manifestat, pe lîngă domeniul muzical, şi în altele, şi anume, cu oarecare tendinţe spre sistematizare. Imaginaţia lui Hebbel a fost de la început poetică şi nu jucăuşă. Despre Mörike ni se spune: „Muzică nu voia să înveţe; în schimb, sub influenţa unei imaginaţii care nu se mai odihnea niciodată, erau practicate cu atît mai larg toate jocurile băieţeşti". Oricum, în *Maler Nolten*, el povesteşte despre sine însuşi: „Cu cîtă desfătare puteam să stau – atunci cînd alţii zburdau în curte – sus de tot, lîngă o lucarnă, ca să-mi înghit gustarea de după amiază şi să întreprind un nou desen". La Mörike şi la Hebbel, aflăm mărturii ale faptului că poveştile stabileau o legătură între jocurile lor de băieţi şi începuturile producţiei poetice. Participarea copiilor la jocurile de imitaţie şi de iluzie este zugrăvită, în medie, în aşa chip încît nu se poate vedea dacă o necesitate socială generală ori poate un prim îndemn de a împrumuta interiorului cuvinte pentru lumea de afară a provocat acea participare. Destul de timpuriu, cam între zece şi cincisprezece ani, vine apoi la toţi artiştii clipa în

care se retrag din jocuri şi intră în sfera artei. Numai la actori pare să aibă loc o tranziţie foarte constantă de la jocul copilăresc la cel mimic[1].

Instinctul ludic are, ca şi plăcerea imitaţiei, avantajul că ar putea explica simţul artistic (cum s-a spus în pp. 222-223) prin ridicarea sa la o calitate esenţială şi răspîndită. Dar cu toate că el reprezintă ceva final, forma sa etnologică nu înseamnă nici întregul, nici ceea ce înţelegem prin acest instinct, fiindcă în jocul oamenilor primitivi se manifestă forţe ce lipsesc jocului copilăresc – îndeosebi forţele magice. Cine s-a mişcat vreodată în cercurile artiştilor, spiritiştilor şi semiteosofilor noştri, cine a asistat cîndva la copilăriile înspăimîntătoare ale unei mise negre şi la încercările de exteriorizare ale anumitor magnetopaţi, cine cunoaşte teoriile psihometriei, pe care nişte capete ce-şi rumegă gîndurile le-au dezvoltat din vizionarism, acela îi va da dreptate lui Yrjos Hirn, admiţînd că toate jocurile pantomimice sînt amestecate cu reprezentări superstiţioase. Nu avem voi „să considerăm o simplă vrăjitorie de vînătoare drept modelul artei dramatice pure", ci trebuie să ne familiarizăm cu ipoteza „că imitarea unui lucru, la orice depărtare, poate influenţa lucrul însuşi şi că astfel un dans al bivolilor, chiar executat în tabără, poate sili bivolii să ajungă în stăpînirea vînătorilor". Principiile vrăjitoriei, dacă putem spune aşa, sînt nişte schimonosiri ale unor judecăţi de filosofia naturii. Efectul magic la distanţă caricaturizează corelaţia tuturor obiectelor şi proceselor, chiar şi a celor mai îndepărtate; credinţa că din nişte fire de păr, din unele piese de îmbrăcăminte ş.a.m.d., poate fi dedusă şi simţită conformaţia fizică şi spirituală a posesorului lor, exagerează influenţa pe care o exercită contactul continuu; puterea de constrîngere a unor reproduceri şi a unor descîntece atribuie un caracter mai grosolan forţei pur spirituale care trăieşte în imagine şi în cuvînt.

---

[1] Am cercetat cîndva cam ce se relatează în biografiile marilor artişti despre plăcerea şi aptitudinile lor pentru joc în anii copilăriei. Iată aici pasajele cele mai interesante: *Josep Haydn* de C. F. Pohl, 1875, vol. I, pp. 13, 67, 70,78. – *W. A. Mozart* de G. N. von Nissen, 1828, p. 16. *W. A. Mozart* de Otto Jahn, 1856, vol. I, p. 29. – *L. van Beethoven* de J. W. Wasielewski, 1888, vol. I, pp. 32, 36. – *Beethovens Leben* [*Viaţa lui Beethoven*] de A. W. Thayer, 1891, vol. I, pp. 117 şi urm. – *Richard Wagner. Autobiographische Skizze. Gesammelte Schriften* [*Schiţă autobiografică. Opere complete*, ed. a 2-a, 1887, vol. I, pp. 4 şi urm.]. – *Hebbel* de E. Kuh, 1877, vol. I, pp. 9, 11, 27. – *Eduard Mörikes Leben und Werke* [*Viaţa şi operele lui Eduard Mörike*] de Karl Fischer, 1901, pp. 5, 6, 8, 24. – *Schillers Jugendjahre* [*Anii de tinereţe ai lui Schiller*] de Eduard Boas, publ. de W. von Maltzahn, 1856, pp. 55, 57, 59, 66, 71. – Iffland, *Meine theatralische Laufbahn. Dramatische Werke* [*Cariera mea teatrală. Opere dramatice*], 1798, vol. I, pp. 4, 7 şi urm., 21, 22, 26, 27, 29, 31, 33, 35. – *F. L. Schröder* de Berthold Litzmann, 1890, pp. 50, 70, 98. – *Leben Michel Angelos* [*Viaţa lui Michelangelo*] de Hermann Grimm, ed. a 8-a, 1898, vol. I, pp. 73 şi urm. – *Arnold Böcklin* de H. A. Schmid, 1898, p. 7. – *Böcklin* de H. Mendelsohn, 1901, p. 20. – *Wilhelm Kaulbach* de Hans Müller, 1893, pp. 13 şi urm. – Dacă trecem în revistă aceste informaţii, selectate, firește, cam arbitrar şi poate nu întotdeauna absolut sigure, obţinem rezultatele reunite în text.

Arta noastră s-a dezvoltat într-un proces de purificare, ce face să apară aceste componente în plină ardoare. Ele însă nu s-au pierdut. Citez un exemplu, care provine tocmai din epoca istorică a imagisticii. Oricine cunoaşte, din reprezentările egiptene şi din cele greceşti, ca şi din izvoarele literare, pasărea cu cap de om, sirena. O divinitate sau sufletul sînt gîndite de credinţa populară sub un chip de animal şi fiindcă chipul acesta nu ar putea fi deosebit în imagine de animalul obişnuit, el trebuie să capete, ca semn distinctiv, capul unui om. Tipul artistic care are un efect atît de original şi permite aşa de multe modificări valoroase nu a fost creat, aşadar, din consideraţii estetice, ci îşi are originea în veneraţia religioasă a spiritelor morţilor şi în limitarea artei plastice, care poate doar să facă vizibile lucrurile, dar nu să le şi explice. Cînd plastica miniaturală schimbă poziţia aripilor şi a braţelor, ea nu procedează astfel, la rîndul său, în avantajul plăcerii estetice, ci fiindcă forma de ou a cadrului o constrînge la aceasta. Se poate constata, în cazul istoriei unei imagini fundamentale similare, şi anume a zeiţei victoriei, ca şi în toate modificările arhitecturii, că necesităţile reale impulsionează progresul.

Am ajuns astfel din nou la utilitate – cea care intervine determinant la începutul şi la ducerea mai departe a artei. Utilitatea se răsfrînge fie asupra vieţii volitive, fie asupra celei raţionale. Un efect reciproc leagă muzica şi războiul: cîntecele şi dansurile întăresc pofta de luptă, iar pe de altă parte, sînt produse de aceasta. Încă de timpuriu pot fi găsite insigne militare, rezultate din podoabele ce trebuiau să înspăimînte; în pantomime, tribul se exersează pentru acţiunile sale războinice sau le sărbătoreşte amintirea. Cît priveşte, în al doilea rînd, cerinţele raţiunii, acestora le este suficientă vorbirea prin mimică şi reprezentarea plastică înrudită, întrucît ea tinde spre exprimarea clară a conţinutului; pentru că adeseori acestea sînt totuşi mai clare decît cuvintele, mai ales cînd se întîlnesc aparteneţi la o limbă diferită, cînd trebuie păstrată o tăcere desăvîrşită sau cînd vocea nu e suficientă.

De ajuns şi prea de ajuns. Rezultatul general ne stă acum în faţă: arta îşi extrage hrana din multe rădăcini. Există printre ele forţe estetice originare – în primul rînd, plăcerea pentru atracţiile senzoriale şi formale – dar şi acestea într-o altă coloratură şi altă asociere decît cele cu care sîntem obişnuiţi. Ştiinţa care analizează şi raţionalizează le apreciază în modul cel mai puţin just. În măsura în care îşi construieşte sistemul artelor pe această bază, ea împărtăşeşte aceeaşi soartă şi, de abia cînd se întoarce la arta cultă, ajunge pe un teren mai ferm.

## 4. Sistemul artelor

Modul de considerare istoric evoluţionist, pe care l-am folosit pînă aici, ne poate ajuta, în cele din urmă, să obţinem o privire de ansamblu asupra relaţiei naturale de înrudire dintre arte. Acest arbore genealogic nu are nevoie să înceapă cu o pereche de arte, cu o artă masculină şi una feminină – cum s-ar fi exprimat Richard Wagner –, ci poate să pună în vîrful său un singur

exemplar care, prin lăstărire sau prin diviziune, dă viaţă întregii familii. Să presupunem că diversele arte din epoca istorică s-au format prin sciziune dintr-o predispoziţie germinativă; se pune atunci întrebarea cum trebuie să ne închipuim acea predispoziţie şi cu care dintre artele noastre ar semăna mai mult. Adam Smith s-a decis încă demult pentru dans. Deoarece dansul, zicea el, ar putea fi găsit la toate populaţiile sălbatice, şi anume, într-o comuniune indisolubilă cu muzica şi cu poezia. Punctul de plecare se află în dans, tocmai fiindcă el nu poate fi imaginat fără aceste arte surori. Într-adevăr, găsim întrunite în dans multe însuşiri care apar legate de arta cea mai veche. Dansurile de dragoste ne trimit la erotică şi la ideile superstiţioase ce se amestecă în ea (să ne gîndim la demonii fertilităţii falice ai vechilor mexicani), dansurile războinice iluminează fundalul social al artei, dansurile animalice fac să se recunoască raportul cu natura ambiantă şi toate la un loc sînt drame apărute din „dulcea plăcere a acţiunii". Dansul, mai ales dansul maselor, are nevoie de ritm, de aceea se poate ca dintr-însul şi alături de el, să se fi dezvoltat mai întîi muzica, apoi poezia. Forţa sa de expresie mimică s-a translat, poate, asupra unor mişcări ce au făcut să apară ca prin farmec, pe un material durabil, forme plastice şi desene în linii mari. S-a afirmat cu deosebită tărie că ornamentica s-a născut din mimică sub forma unui precipitat remanent al mişcării expresive, care dispare într-o clipă. Pe cît este de frumoasă, de pildă, ideea de a concepe salba de la gît ca pe o îmbrăţişare eternizată, pe atît de neverosimil mi se pare ca bărbatul primitiv să se fi simţit îndemnat să valorifice în mod delicat dezmierdările şi să le păstreze în chip durabil. Mai departe, se presupune că sunetul lingvistic originar a fost o mimică sonoră şi că el reda impresii reale sub forma unor mişcări mimice. Pornind de la mimică, putem să ne facem inteligibilă, aşadar, naşterea tuturor ramificaţiilor. Posedăm însă cu atît mai puţin o dovadă convingătoare pentru această deducţie, cu cît preistoria nu deţine nici un fel de mărturii ale dansului prezumat, iar etnologia relatează numai despre artele încheiate şi separate.

După opinia altor cercetători, principalele arte au fot separate de la început, născîndu-se independent unele de altele. Această ipoteză nu ar exclude situaţia ca o artă să fi apărut mai tîrziu decît alta, ci ar susţine numai că a doua nu s-a dezvoltat din prima. Cînd se admit, împreună cu P. J. Möbius, trei arte originare, mecanica (arhitectura) pe de o parte, muzica şi mimica pe de alta, se poate imagina între ele concomitenţa şi neconcomitenţa. Se obişnuieşte, de altfel, să se strîngă laolaltă, într-un grup, mai multe dintre artele noastre, fie în sensul unei reproduceri a teoriei germinării, fie într-o relaţie mai liberă. Aminţesc, ca exemplu pentru prima procesare, opinia conciliantă a lui Spencer, după care poezia, muzica şi dansul au o rădăcină comună şi, la fel, scrierea, pictura şi sculptura. Această teorie este seducătoare, fiindcă înrudirea interioară, în fiecare dintre cele două clase, ne face să înclinăm spre ipoteza unei origini comune şi fiindcă am putea să găsim confirmat, şi în domeniul nostru, princi-

piul lui Darwin privind orice cercetare cauzală, şi anume: „Este de aceeaşi natură tot ceea ce are aceeaşi origine". Totuşi, înlănţuirea celui de al doilea grup cu primul, prin veriga gestului mimic, rămîne posibilă. – Pornind de la mimică, Schmarsow a încercat o determinare a esenţei artelor, care se străduieşte să ţină cont atît de diferenţe, cît şi de tranziţii. Faptul că ornamentica „ce ştie doar să evidenţieze şi să încadreze valorile, nu însă şi să le reprezinte" poate fi socotită ca un precipitat al comportării mimice, a fost deja amintit. Dar şi arta calmă a plasticii este înrudită cu mimica mobilă „căci ambele se sprijină pe continuitatea concretă a trupului nostru". Arhitectura, ca modelatoare de spaţii, se alătură plasticii, ca modelatoare de corpuri. O treaptă evolutivă ulterioară, în creaţia umană, este pictura, deoarece are ca obiect raportul fenomenal dintre corp şi spaţiu. Faţă în faţă cu tabloul, ca rezultatul cel mai înalt al intuiţiei sensibile, stă cuvîntul (poezia), ca o prestaţie psihică de rang superior, fiindcă în curînd, mimica mută şi sunetul vocii nu mai sînt suficiente imboldului spre o anumită exprimare. – O împărţire mai artificială a fost încercată de către Hörnes. El divide artele în trei perechi, „dintre care prima (împodobirea trupului şi dansul) se referă la corp, a doua (împodobirea uneltelor şi modelarea liberă) reprezintă ceva în spaţiu, pentru văz, a treia (muzica şi poezia) reprezintă în timp, pentru auz. În cadrul fiecăreia dintre aceste trei perechi, între cele două arte domneşte o înrudire a fiinţei lor exterioare şi o opoziţie a modalităţii interioare, fapt pentru care ele se găsesc cel mai frecvent împreună, în realitatea care combină totul atît de multiplu. Înrudirea exterioară rezidă în raporturile materiale (1. reprezentare pe şi cu corpul uman; 2. reprezentare pe şi într-un material mort; 3. reprezentare prin sunete) – iar opoziţia interioară stă în aceea că artele menţionate mai întîi, în fiecare pereche, sînt în mod prevalent arte ale formei estetice abstracte, ale ritmului ş.a.m.d., iar cele menţionate în al doilea rînd, în fiecare pereche, sînt precumpănitor arte ale imitaţiei concrete" (*op. cit.*, p. 5). – Un alt punct de vedere guvernează încercarea lui Konrad Lange de a construi un sistem al artelor pe baza jocurilor animalice şi a celor copilăreşti. Jocurilor de mişcare, de construcţie şi de simţuri, le corespund dansul, muzica, lirica, arhitectura şi ornamentica; jocurilor de iluzie şi de imitaţie, le corespund, la omul civilizat, artele iluziei, şi anume arta spectacolului, drama, epopeea, plastica, pictura. Această reducţie este spirituală, dar forţată; pe lîngă asta, nu mi se pare mai fructuoasă decît în cazul în care un anatomist ar dori să împartă corpul omenesc după modelul unui organism de amibă.

Încă din vechime, o problemă aparte dintre cele dezbătute aici s-a bucurat de cea mai generală şi mai însufleţită atenţie; este aceea a relaţiei dintre vorbire şi muzică sau, exprimat într-un mod mai hotărît, naşterea muzicii din spiritul limbii. Muzica este explicată de Rousseau ca o înălţare a limbii, dictată de sentiment, iar Dubos, un alt reprezentant al aceluiaşi popor cu adevărat retoric şi slab din punct de vedere muzical, afirmă: „*De la parole parlée*

*ou écrite tout art dérive*"[1]. Spencer repetă că „muzica își are izvorul său esențial în cadențele vorbirii excitate, pasionale – cîntecul trebuie să se formeze prin reliefarea și întărirea unor proprietăți ale vorbirii emoționale". La noi, Jakob Grimm a bătut cel dintîi aceeași cale: „căci dintr-o recitare accentuată, măsurată, a cuvintelor, s-au născut cîntecul și liedul, din lied restul poeziei, iar din cîntec, printr-o abstracție sporită, tot restul muzicii". După aceea, Wilhelm Jordan ne-a învățat că ar fi în natura limbii să adoptăm la orice intensificare a vieții interioare și la expunerea de proză festivă, un ritm solemn, așadar elementul muzicii; fără ajutoarele mnemice ale ritmului, nici rapsozii nu ar fi putut să țină minte și să-și transmită legendele. Odată cu aceasta, este stabilit apoi un principiu care le apare unor filologi contemporani ca o temă concludentă, și anume naşterea poeziei metrice din proză. Se spune, de exemplu, că la greci ar fi existat o proză melodică, ce nu mai este perceptibilă urechii noastre deprinse cu un alt mod de vorbire și din care s-au dezvoltat, pe de o parte, poezia regulată, pe de altă parte, ritmica mai puțin pasională a retorului. – Ambele ipoteze au fost aruncate peste bord de cercetarea cea mai recentă. Să notăm drept dovezile cele mai convingătoare împotriva conceperii muzicii ca o vorbire superioară, faptul că multor triburi le lipsește cu totul forma cea mai veche ce trebuie presupusă – recitativul – și că muzica popoarelor de vînători este adesea doar mișcarea ritmică a u n u i  s i n g u r ton și, prin urmare, nu se naște din nici o modificare a înălțimii sunetului și din nici o modulație a glasului. Cu greu puteau să aibă primii oameni „convorbiri" în sensul nostru; ei nu puteau obține muzica din intonația afectivă și un stil potențat, adică poetic, din stilul convorbirii obișnuite. Privirea pătrunzătoare a lui Adam Smith a recunoscut adevărata stare de lucruri. Smith examinează atent valoarea originară a cuvintelor lipsite de sens, ce continuă să trăiască în balade, ajungînd la următorul rezultat: „*In the succession of ages, it could not fail to occur, that in the room of those unmeaning or musical words, if I may call them so, might be substituted words which expressed some sense or meaning, and of which the pronunciation might coincide as exactly with the time and measure of the tune, as that of the musical word had done before. Hence the origin of Verse or Poetry*" (*Works* [*Opere*], 1811, V, p. 267)[2]. De fapt, lucrurile stau altfel: cele mai vechi cîntece, precum și cîntecele cele mai simple ale copiilor, nu au nici un text, ci folosesc, așa cum facem noi cînd fredonăm, sunete fără semnificație, pentru a ușura articularea tonului. Texte pentru cîntece și recitative apar abia pe o

---

[1] [„Din cuvîntul spus sau scris, derivă orice artă".]

[2] [„Nu se putea să nu se întîmple, în succesiunea epocilor, ca în locul cuvintelor lipsite de înțeles sau muzicale, dacă le pot numi așa, să poată fi puse cuvinte ce exprimau un sens sau un înțeles oarecare și a căror pronunțare putea coincide, la fel de exact, cu timpul și măsura melodiei, pe cît o făcuse anterior pronunția cuvîntului muzical. De aici originea versului sau a poeziei".]

treaptă de cultură superioară. În consecinţă, muzica nu provine din modulaţia naturală a vorbirii emoţionale.

Cealaltă faţetă a problemei coincide cu întrebarea în ce fel ar trebui să fie delimitată sfera poeziei. Dacă privim valorificarea ritmică a limbii ca pe un indiciu al poeziei propriu-zise şi arta cuvîntului ca pe noţiunea supraordonată, atunci trebuie să spunem că poezia se cuvine să fie dedusă nu din proză, ci mai curînd din muzică. Adevăratul raport de succesiune este contrar celui admis în genere. Trebuie să ni-l reprezentăm cam aşa cum a fost analizat sistematic mai înainte (cf. pp. 87 şi urm.): au existat, de la început, şiruri de închidere metrică şi în ele au fost notate sunete şi cuvinte. Observaţiile asupra copiilor ca şi experienţele cu oamenii primitivi pledează în sensul că împlinirea muzicală a precedat-o pe cea lingvistică. Întrebarea în ce loc anume este clasificată cel mai bine poezia, ca artă ritmică a vorbirii, nu poate fi rezolvată desigur de pe o poziţie istoric-evolutivă. Pentru că poezia creată de unitatea masei primitive este cu totul alta decît cea destinată de poetul individual unui cititor individual.

Într-adevăr, mi se pare că acum e timpul să eliberăm coapartenenţa şi caracterul distinctiv al artelor de consideraţia asupra originii. Să ne amintim, în acest scop, de strădaniile transmise din antichitate de a împărţi artele după mijloacele de reprezentare, după obiectele reprezentării şi modurile de reprezentare. Un aristotelician din epoca mai tîrzie distingea două triade artistice: cele numite ἀποτελεστικαί[1], adică artele care produc o operă finită şi care sînt arhitectura, pictura şi plastica; cele numite πρακτικαί[2], adică artele mişcării şi ale timpului şi care se împart în muzică, poezie şi orchestică[3]. Primele arte, cele plastice, nu au nevoie de un executant care să facă opera să se nască de fiecare dată din nou, pe cînd muzica şi dansul, ba chiar şi poezia destinată ascultării nu se pot prezenta fără un executant. Artele plastice ca şi cele muzicale se supun legii formale generale a uniformităţii care se numeşte, în primul caz, simetrie, în al doilea, ritm. Arhitectura şi muzica se numesc subiective, deoarece nu au un model în natură; plastica şi orchestica sînt numite obiective sau imitative, iar între ele se situează, ca arte obiectiv-subiective, pictura şi poezia.

Din aceste determinări foarte subtile şi multilaterale au mai rămas vii, de fapt, numai opoziţia dintre artele repaosului şi ale mişcării şi cealaltă opoziţie dintre artele subiective şi imitative. Însă, odată cu prima distincţie, nu ne este arătat mai mult decît domeniul simţurilor căruia i se adresează artele sau condiţia în care operele lor ajung la percepţie. Prin expresia „arte temporale" este desemnat foarte general mijlocul de acţiune al artelor – ele sînt legate cu una dintre formele de intuiţie kantiene şi ni se arată căror simţuri le sînt destinate. Firește, definiţia nu pătrunde în particular şi pierde aproape complet din vedere forţele spirituale care participă la creaţie. Adepţii teoriei empatiei pot să

---

1 [Care împlinesc ceva finit.]
2 [Care convin acţiunii.]
3 [De la gr. ὀρχηστικός = privitor la dans.]

replice că orice element spaţial este temporalizat printr-o contemplare autentic estetică; invers, se poate atrage atenţia asupra faptului că, în cazul artei temporale care este muzica, vorbim în mod necesar despre tonuri înalte şi joase, registre largi şi înguste, despre în sus şi în jos, laolaltă şi separat. – În ce priveşte distincţia după subiectivitate şi obiectivitate, ea a fost modificată în două feluri. Esteticienii asociaţionişti deosebesc arte cu asociaţii nedeterminate şi determinate. Din prima categorie fac parte arhitectura, ornamentica şi muzica, din cealaltă plastica, pictura, mimica şi poezia. Afirmaţia are un sens. Căci formele arhitectonice şi muzicale permit foarte multe asociaţii, pe cînd, să zicem, în cazul reprezentării sculpturale a unui cap de leu sau al reprezentării picturale a unei mîini feminine, se pot ataşa doar relativ puţine asociaţii. În fond, această separare nu mai înseamnă decît vechea deosebire dintre artele imitative şi non-imitative, comunicînd doar într-un ambalaj psihologic faptul că arhitectura, ornamentica şi muzica nu au un model determinat în realitate. Cealaltă încercare de înnoire pune accentul pe opoziţia dintre artele lipsite de piedici, care creează liber, şi artele aplicate (arhitectura, arta aplicată şi cea decorativă).

Dintr-un amestec al celor două idei principale pe care le-am întîlnit, s-a născut teoria lui Richard Wagner. Există, după ea, trei feluri de artă pur umană: mimica, muzica, poezia – şi trei feluri de artă legate de natură: arhitectura, plastica, pictura. Deoarece artele plastice creează mişcarea în timp – care este momentul cel mai important, pentru că este expresia omului interior – numai prin apelul la fantezie, ele nu oferă viaţă proaspătă, ci doar pură aparenţă. „De abia cînd imboldul sculptorului artist a trecut în sufletul celui ce reprezintă mimic, al celui ce cîntă şi al celui ce vorbeşte, de abia atunci imboldul respectiv poate apărea ca realmente potolit". Sub un alt raport, Wagner distinge, de altfel, numai două mari genuri artistice, cel feminin, a cărui putere de convingere este complet epuizată prin impresii pur artistice (pictură şi muzică) şi cel masculin, care este în aşa fel întărit prin preluarea unor realităţi ale vieţii, încît devine apt de zămislire, putînd egala prin configurare viaţa însăşi (poezia).

O nouă idee se impune în şcoala hegeliană. Max Schasler clasifică artele după raportul de amestec dintre conţinutul spiritual şi manifestarea sensibilă. El crede într-o anumită succesiune de trepte în distribuirea accentelor între conţinut şi material, o succesiune ce conduce „începînd de la arhitectură, ca artă ce lucrează cu materialul cel mai greu şi mai cuprinzător în ce priveşte spaţiul, dar cu ideile cele mai sărace, şi pînă sus, la poezie, ca fiind arta cea mai bogată în idei şi totodată lucrînd cu cel mai uşor material, sunetul articulat". Dacă luăm în serios acest punct de vedere, atunci operele aparţinînd, potrivit părerii comune, unor arte diferite, trebuie să fie necontenit încurcate unele cu altele. Plastica trebuie să stea deasupra arhitecturii. Să admitem. Cu toate acestea, întrucît neîndoielnic numeroase lucrări sculpturale sînt mai sărace în idei decît capodoperele arhitecturii şi întrucît raportul nu poate fi stabilit statistic, principiul nu satisface de îndată ce este confruntat cu faptele. Prin

urmare, acest punct de vedere este utilizabil, poate, pentru seriile de valori din cadrul fiecăreia dintre artele obişnuite, dar nu ca un principiu de diviziune al unui sistem al artelor. Ceea ce se anunţă în acest principiu şi străbate şi în celelalte scheme este desigur distincţia între libertate şi constrîngere. Cele mai multe arte, aşa s-ar cuveni să spunem, sînt axate pe forme şi conţinuturi ale realităţii; dimpotrivă, arhitectura şi muzica îşi creează forme noi. Se ridică totuşi imediat o obiecţie. Desenul şi pictura, sculptura şi meşteşugul artistic cunosc legături formale care nu se întîlnesc în realitate şi care pot înstrăina formele şi culorile împrumutate din experienţă de vocaţia lor firească. Fac ele parte prin urmare dintre artele combinate? Oare poezia, în măsura în care creează metru, rimă şi armonie, nu trebuie socotită totodată printre artele formelor ireale? Terenul devine din ce în ce mai alunecos. Să se înceapă cu arhitectura liberă, să se arate apoi cum pătrund în pictură şi în sculptură componente materiale din realitatea exterioară ca şi din cea interioară, cum sporeşte interiorizarea în poezie şi cum, în sfîrşit, în muzică, ne mai vorbeşte doar viaţa psihică. Să se tragă o linie, să se pună la începutul ei arhitectura (muzică îngheţată), iar la capătul ei muzica şi să se încovoaie apoi liniile într-un cerc. Din această simbolizare, devin atunci inteligibile două opinii care se opun, duşmănindu-se: explicarea muzicii ca o artă formală pură şi a arhitectului ca o reprezentare a unei vieţi psihice valoroase.

Într-atît de multiple şi fluide sînt raporturile. Pare că nu există nici un sistem care să facă faţă tuturor exigenţelor. Nici printre împărţirile istoric-evolutive, nici printre celelalte, nu am întîlnit măcar una singură inatacabilă. Şi lucrurile se încurcă de tot, atunci cînd trebuie luate în consideraţie formele mixte. E uşor de spus că ele nu ar intra în discuţie. Dar cine condamnă, de exemplu, melodrama nu are voie să încuviinţeze nici mariajul muzical de convenienţă dintre sunetul ciocănit al pianului şi trăsătura de arcuş. Ba chiar trebuie să extirpe toată arta teatrului, de vreme ce creaţia poetică doar indică ceea ce un grup de alte arte execută. În fond, toate artele noastre sînt în aşa măsură contopite, în unele din subspeciile lor, cu celelalte arte, încît coordonarea lor este dificilă – dificultatea fiind mărită prin tendinţa esteticienilor de a descoperi analogii ingenioase între diversele domenii şi de a descompune, printr-o fină analiză, ceea ce este aparent identic în aspecte diferite[1]. Practica epocii noastre întregeşte de asemenea, cu mare plăcere, mijloacele de expresie ale unei arte cu trupe auxiliare dintr-o altă artă; ea seamănă cu tabloul despre „modernitate" schiţat încă acum 160 de ani: „Un secol în care se ticluiesc vorbe meşteşugite, se fac încercări mici şi mari de a simţi ideile şi de a pune mîna pe

---

[1] Ludwig Eckardt, *Vorschule der Ästhetik* [*Preşcolarizare în estetică*], 1865, II, p. 223. – Grillparzer, *Gesammelte Werke* [*Opere complete*], ed. a 4-a, XII, p. 204. – M. Lazarus, *Das Leben der Seele* [*Viaţa sufletului*], ed. a 3-a, III, 2, pp. 69-246; *Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste* [*Amestecul şi cooperarea artelor*]. – Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie* [*Legea stilistică a poeziei*], 1901, pp. 120 şi urm.

sentimente, în care se construiesc gravuri de aramă, se scriu gravuri în lemn, se duelează pe note – un asemenea secol este numit filosofic. Vrem oare să ţintuim la stîlpul infamiei epoca noastră sau filosofia?"[1].

De abia prezentul se ocupă însă din nou, detaliat, cu înfrăţirea mai multor arte într-o acţiune de ansamblu. Opera muzicală completă a lui Richard Wagner se sprijină pe ipoteza că poezia ca drum spre plasticitate ar duce de la temelia invizibilă a muzicii spre vizibilitatea scenei, că muzica ar fi un mijloc principal de expresie, iar drama scopul. În opera de artă nemişcată şi mută, toate produsele sculpturale şi picturale sînt de obicei legate spiritual de semnificaţia construcţiei, fiind utilizate numai pentru înzestrarea sa insistentă şi variată; cu toate acestea, au izbutit şi unele încercări de a realiza edificii numai după puncte de vedere picturale. Pentru cele mai multe îmbinări, este valabil principiul că arta trebuie să-şi capete principala pondere cu asociaţii mai nedeterminate, aşadar, în cazul artelor repausului, cu arhitectura, în cazul artelor mişcării, cu muzica. Dimpotrivă, teoria obişnuită mai demult, conform căreia numai speciile inferioare ar fi capabile de comunitate vitală, nu prea poate fi luată în serios, dacă ne gîndim la lied şi la drama muzicală cu cuvinte.

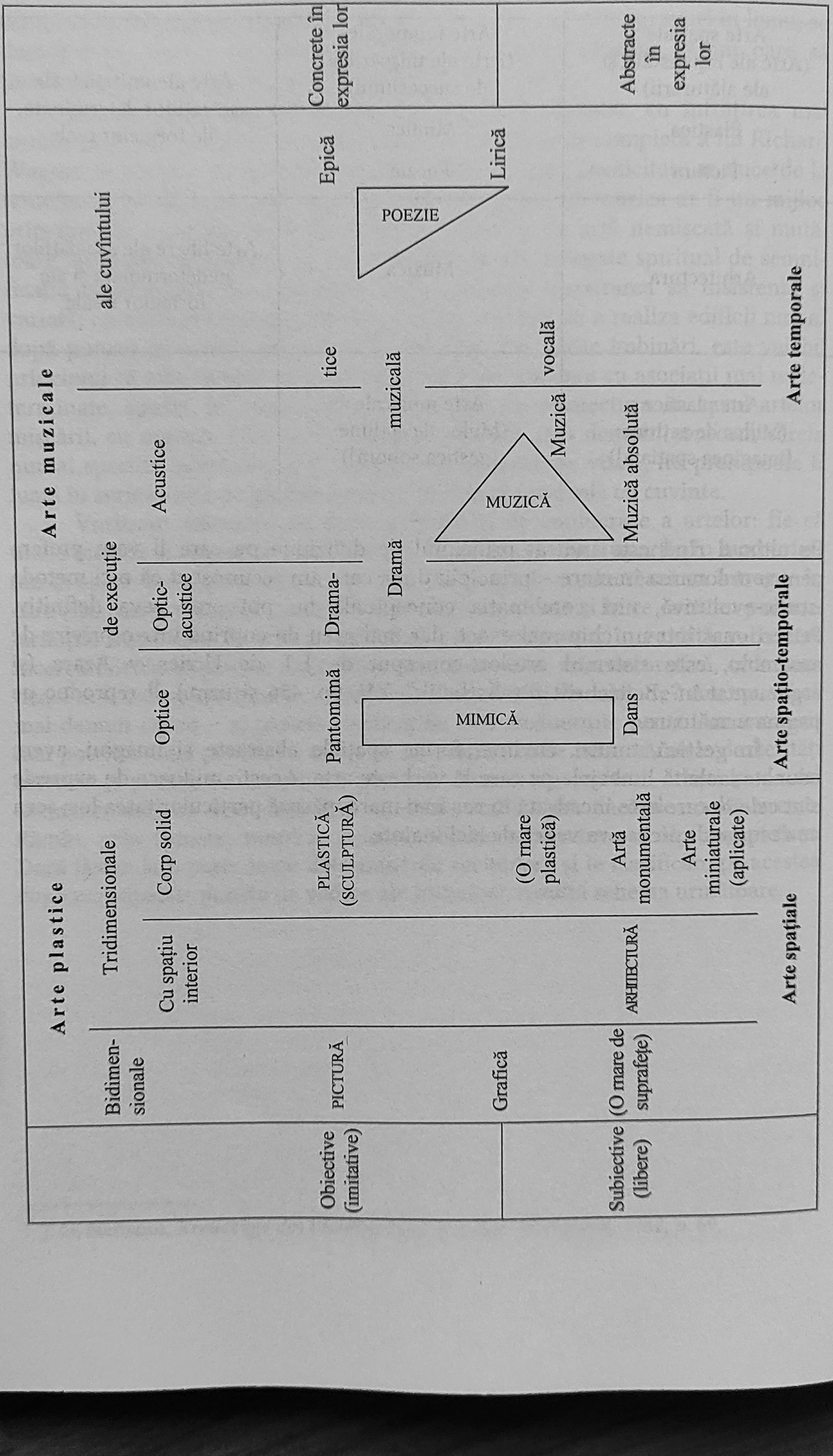
Vorbeam adineauri de două posibilităţi de conlucrare a artelor: fie că unele metode şi scopuri particulare trec de la arta căreia îi aparţin în mod originar şi aparent exclusiv, într-o altă artă, fie că artele conlucrează ca întreg – în care caz, una predomină de obicei. Dar cîte arte există şi în ce constau particularităţile după care le putem delimita? Cînd am trecut în revistă varietatea încercărilor de împărţire, am întîlnit arta aplicativă, arta decorativă, ornamentica. Pot fi oare puse acestea, ca arte speciale, alături de celelalte? Am spus încă mai demult că nu – şi păstrez explicaţiile mai amănunţite pentru un moment mai potrivit. Căci pentru ca artele să fie despărţite de nenumăratele dexterităţi estetice şi pentru ca artiştii să poată fi distinşi de croitorii-artişti şi de cei asemenea lor, ne vom mulţumi cu artele statornicite încă de multă vreme. Rămîn, prin urmare, mimica, muzica, poezia, arhitectura, sculptura, pictura. Dacă lăsăm la o parte toate determinările secundare şi le clasificăm pe acestea după principalele puncte de vedere ale tranziţiei, rezultă schema următoare:

[1] J. G. Hamann, *Kreuzzüge des Philologen* [*Cruciadele filologului*], 1762, p. 69.

| | | |
|---|---|---|
| Arte spaţiale<br>(Arte ale repausului şi ale alăturării)<br>Plastica<br>Pictura | Arte temporale<br>(Arte ale mişcării şi ale succesiunii)<br>Mimica<br>Poezia | Arte ale imitaţiei, ale asociaţiilor determinate, ale formelor reale |
| Arhitectura | Muzica | Arte libere ale asociaţiilor nedeterminate şi ale formelor ireale |
| Arte plastice<br>(Mijloc de acţiune: [imaginea spaţială]) | Arte muzicale<br>(Mijloc de acţiune: [gestica sonoră]) | |

Pe ultimul rînd este indicat principiul de diviziune pe care îl vom prefera pentru ordonarea în mare – principiu după care am recunoscut că nici metoda istoric-evolutivă, nici combinaţia conceptuală nu pot crea ceva definitiv. Perfecţionat într-un chip mai exact, dar mai greu de cuprins într-o privire de ansamblu, este sistemul artelor conceput de J. J. de Urries y Azara (şi argumentat în „Zeitschrift für Ästhetik", XV, pp. 456 şi urm.). Îl reproduc pe pagina următoare.

În gestică, tonuri, cuvinte, forme spaţiale abstracte şi imagini, avem adunate laolaltă limbajele pe care le vorbeşte arta. Aceste mijloace de expresie sînt cele în care este încadrată în cea mai mare măsură particularitatea lor; ceea ce decurge de aici se va vedea de aici înainte.


Arte plastice
Bidimen-sionale
Tridimensionale
Cu spațiu interior
Corp solid
Arte muzicale
de execuție
Optice
Optic-acustice
Acustice
ale cuvîntului
Obiective (imitative)
PICTURĂ
PLASTICĂ (SCULPTURĂ)
Pantomimă
Drama-
tice
Epică
Concrete în expresia lor
MIMICĂ
Dramă
muzicală
POEZIE
Grafică
(O mare plastică)
MUZICĂ
Lirică
Muzică
vocală
Subiective (libere)
(O mare de suprafețe)
ARHITECTURĂ
Artă monumentală
Arte miniaturale (aplicate)
Dans
Muzică absolută
Abstracte în expresia lor
Arte spațiale
Arte spațio-temporale
Arte temporale

# VII. ARTA MUZICALĂ ȘI MIMICA

## 1. Mijloacele muzicii

Plasez în frunte trei principii ale filosofilor mai vechi: Generalul este prioritar față de particular. Limba se naște din dramă. Muzica este o acțiune în momentul nașterii sale.

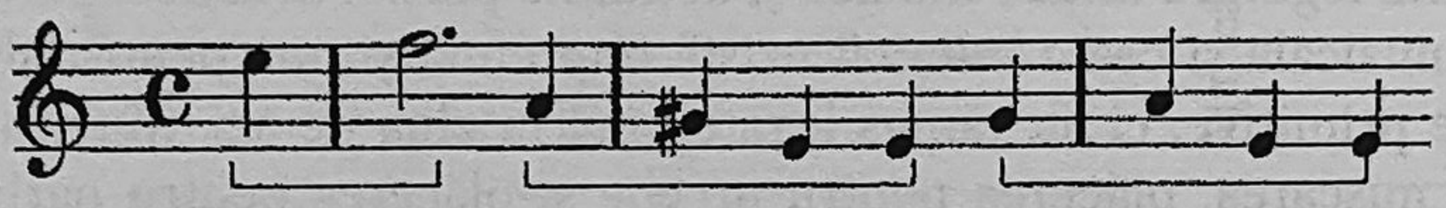
Dacă am putea adapta primul principiu la intențiile noastre, ar însemna că operele de artă apar dintr-o orientare generală a forței artistice și se extind abia în mod treptat în detalii. A doua afirmație adaugă că scenele intuite interior tind spre o reprezentare și o regăsesc în cuvinte. În al treilea rînd, ne este amintită legătura dintre muzică și acțiunile parțial artistice, parțial sociale. Însă arta muzicală și cea a mimicii există împreună și una pentru alta nu doar pe treptele primitive, ci au rămas legate pînă în ziua de azi. Muzica și dansul, sunetul și mișcarea, plăcerea pentru ureche și plăcerea pentru participarea la mișcare – cum s-ar putea rupe oare una de alta? Formele clasice ale muzicii instrumentale precum și formele de lied ale secolului al XVIII-lea prezintă foarte clar urmele ritmului de dans. Și abstracție făcînd de orice element istoric: este știut că majoritatea oamenilor muzicali aparține așa-numitului tip motoric; șeful de orchestră este întruchiparea vizibilă a acestei legături naturale. Prin urmare, o legătură internă permite punerea laolaltă a celor două genuri de artă. Legătura se poate determina mai exact, potrivit concepției întemeiată de Rutz și Sievers, în sensul că orice operă sonoră creată de om, indiferent dacă este muzică sau discurs, este dominată de anumite constante ale timbrului, care se reduc la diferențe tipice în tensiunea sistemului muscular al trunchiului. Dacă, într-adevăr, redarea corespunzătoare a unei bucăți muzicale este posibilă numai în cazul în care creatorul secund[1] se pregătește sufletește pentru tipul de tensiune al creatorului prim, atunci disciplina muzicii și cea a mimicii merg negreșit strîns împreună. Mai departe, mimica duce spre dramă și spre arta cuvîntului în general. Și odată cu toate aceste considerații, ne vom aminti de principiul că nicăieri elementele nu constituie originea ori chiar întregul realității. Chiar și ceea ce cunoaștem acum în trăsături fundamentale trebuie înțeles ca varietatea mijloacelor cu care acționează muzica și nu ca o enumerare a părților din care se compune ea în total.

Primul mijloc de acțiune al muzicii este r i t m u l. Nu în sensul că ar fi indispensabil. Structura și expresia muzicii lui Palestrina sînt în principal susți-

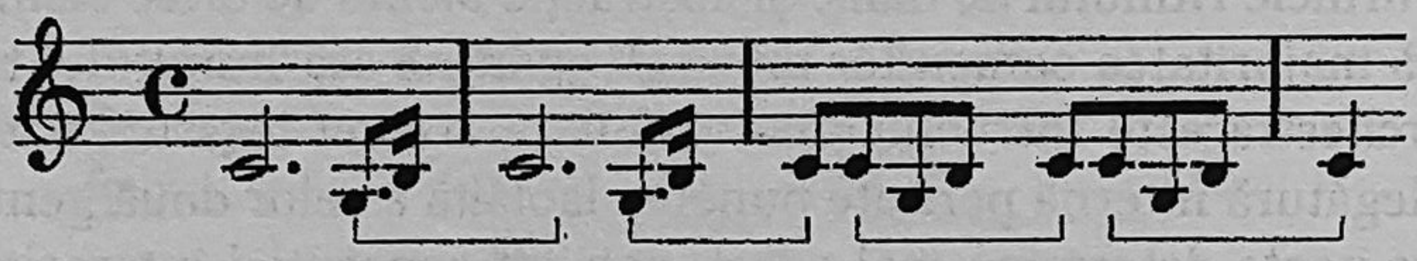
---

[1] Interpretul muzical sau dramatic, adică „creatorul după model”.

nute de mijloace acordice, multe bucăţi ale lui Schönberg (de exemplu, op. 19) sînt sprijinite în întregime pe armonie, fără ritm şi melodie. Ritmul rămîne totuşi atît de esenţial încît trebuie să atragem atenţia asupra sa înainte de orice, bineînţeles, fără să repetăm ceea ce am spus mai înainte (pp. 87 şi urm.). În ştiinţa muzicii, teoria ritmului alcătuieşte de obicei o parte principală şi este determinată mai strict decît rezumarea şi explicarea tuturor regulilor privind însuşirile temporale ale operei; este mai bine, dar cu o limitare mai accentuată, să ne ocupăm prin această teorie de raportul temporal şi de cel de accentuare al valorilor tonale în cadrul unei unităţi muzicale. Această unitate şi, ca urmare, acel raport nu sînt stabilite prin linii de tact. Bach a creat, într-o desăvîrşită independenţă faţă de tact, o comoară incomensurabilă de structuri ritmice; nici el, nici oricare alt clasic nu pot fi apreciaţi atîta timp cît considerăm semnificative artistic liniile de separaţie verticale. În cunoscuta temă a sonatei Kreutzer, conexiunile şi relaţiile temporale dominante în cadrul lor sînt aşa cum se indică prin liniile aflate sub sistem:



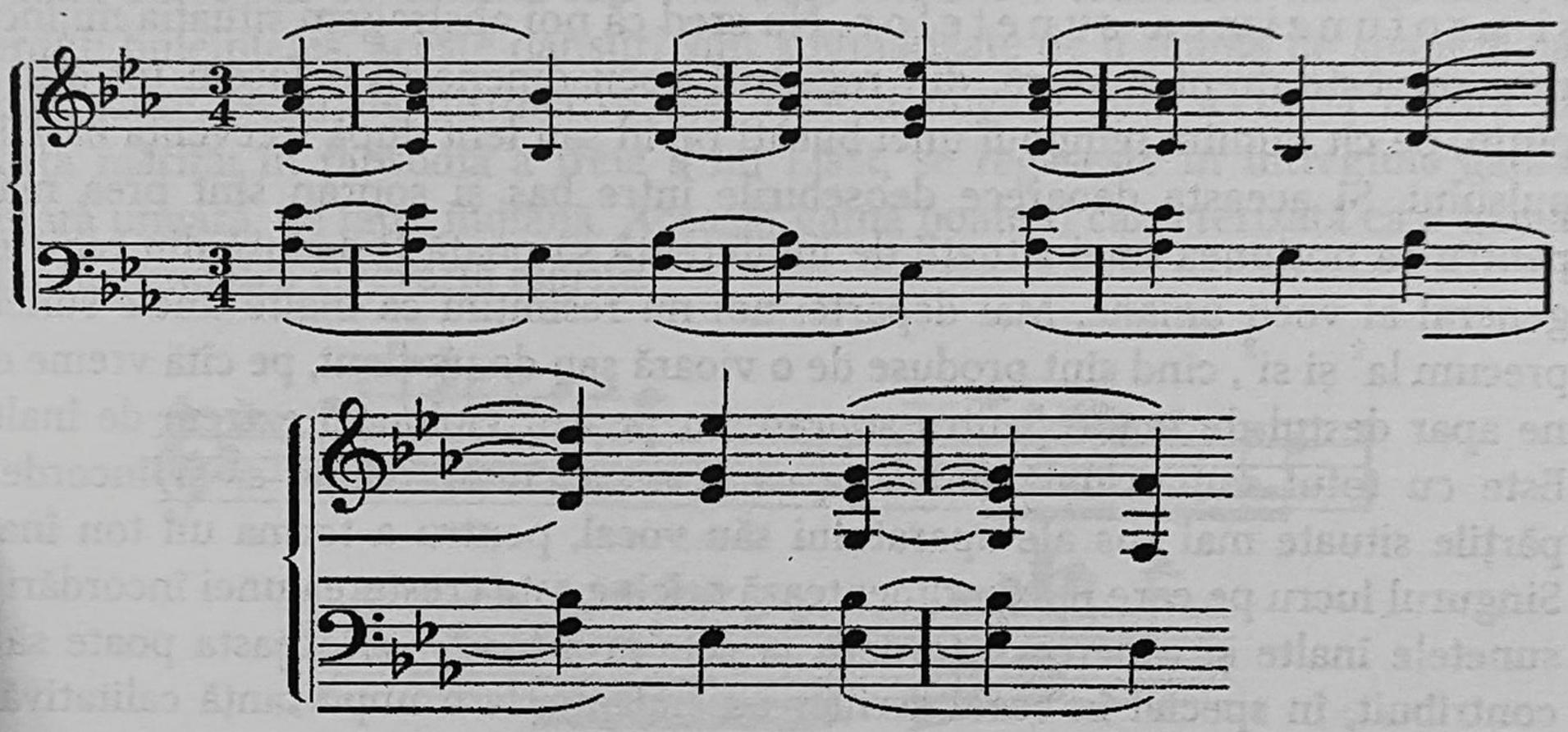
Sau, în simfonia în do major a lui Beethoven, împărţirea potrivită cu sensul sună astfel:



Aşadar, prin liniile de tact nu se arată că aici încetează o diviziune şi începe alta, ci mai degrabă doar că, potrivit regulii, nota ce se găseşte prima după linia de tact are accentul cel mai puternic şi că timpul ce se scurge între linii este, de regulă, acelaşi. Iată de ce am atras încă mai demult atenţia în privinţa supraestimării tactului. Redarea bucăţilor muzicale conform tactului seamănă mai degrabă cu rezolvarea unei probleme de aritmetică[1] decît cu interpretarea cu adevărat ritmică. Pe cînd dirijorii obişnuiţi acţionează ca nişte maşini, în mod constant, dar lipsiţi de viaţă şi de libertate, netezind, în cel mai bun caz, imediat, orice modificare a măsurii printr-una opusă şi fiind circumspecţi, în mod scrupulos, la fiecare ritm contrar, în privinţa evidenţierii ictusurilor principale – maeştrii acordă puţină valoare păstrării aceloraşi intervale şi

[1] Poate că maeştrii neerlandezi din secolul al XV-lea au posedat un „stil aritmetic", care era reglat după o împărţire exactă şi o asamblare exactă a părţilor. Cu privire la aceşti „modelatori abstracţi" cf. Guido Adler, *Der Stil in der Musik* [*Stilul în muzică*], 1911, pp. 16 şi urm.

accentuării părţii bune, cu excepţia cazului în care logica muzicală o pretinde. Compozitorii cei mai noi renunţă chiar, cîteodată, la linia de tact – cum face, de exemplu, Alexander Grecianinov (*Prélude*, op. 61) – rămînînd cu toate acestea în cadrul muzicii. Bineînţeles, toate acestea sînt spuse în spiritul prezentului. Dar şi teoreticienii mai vechi ai muzicii vedeau un progres în îndepărtarea de la conformitatea simplă, severă a măsurii în direcţia disonanţelor ritmice. Robert Schumann, care a scris atît de convingător împotriva tiraniei tactului, a creat în partea finală a concertului său pentru pian, în *Faschingeschwank*[1] şi în alte locuri, structuri pentru înţelegerea cărora este nevoie de un simţ ritmic foarte sigur; mă refer la acele pasaje în care sincopele durează atît de mult, încît reluarea accentuării cadenţei are aproape un efect de dezordine. De pildă, pasajul următor:



Forţa expresivă a unor asemenea distribuţii ale ponderii, contrare măsurii, este uimitor de multilaterală şi în nici un caz nu este accesibilă numai unei înţelegeri foarte rafinate; sincopele şi hemiolele sînt foarte apreciate şi în muzica populară, de exemplu în cea a negrilor şi a compozitorilor americani influenţaţi de ei. Genurile de tact compuse au apărut de asemenea dintr-un sentiment ritmic evoluat şi ele survin cu o necesitate firească; există astfel un dans naţional spaniol, care se desfăşoară în măsura cinci pătrimi. Cine concepe aceste modalităţi ale tactului în sensul că ori trebuie să fie grăbită o jumătate, ori încetinită cealaltă, pentru ca să se producă egalitatea intervalelor temporale sensibil măsurabile, acela nu înţelege farmecul asimetriei, care se întemeiază tocmai pe faptul că doi şi trei apar împreună şi alternează constant în particularitatea lor. Actul de acumulare şi de construire a impresiilor, prin care memoria creează unităţi mereu superioare, se poate împlini cu o siguranţă necondiţionată în cazul unor formaţii inegale şi contrare tactului. Orice aran-

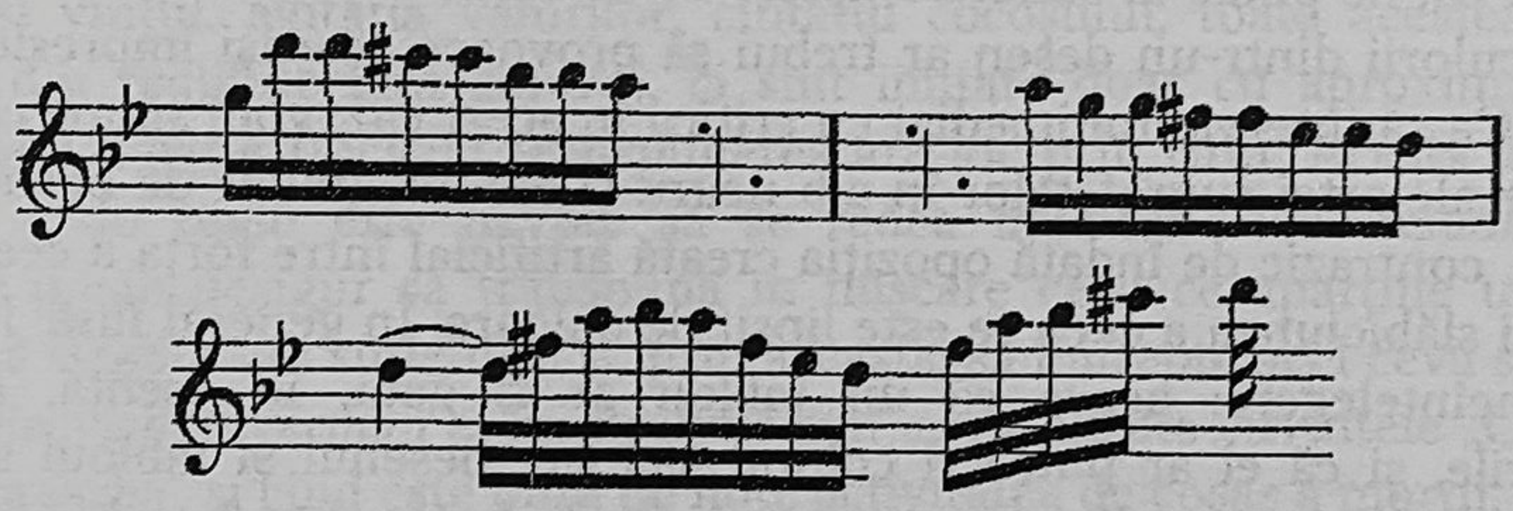
[1] [*Farsa de carnaval*]

jare ingenioasă a raporturilor temporale şi de accentuare, fie că se potriveşte sau nu cu tactul, oferă construcţiei melodiei un schelet ferm. Maeştrii în mînuirea ritmului astfel conceput se situează aproape de creatorii de melodii, fiindcă schimbarea ritmică (firește, însă, nu doar simpla transcriere a unei măsuri de trei pătrimi într-una de patru pătrimi, ori ceva asemănător) atrage după sine, fără excepție, schimbarea melodiei. Și din punctul de vedere al creatorului secund, ritmul se dovedește fundamental. Dar poate că intră în discuție aici și niște circumstanțe extra-muzicale: mînuirea baghetei dirijorului, de exemplu, trebuie să țină cont, față de orchestră, că schimbările ritmice (ca și de alt gen) trebuie indicate din timp, că pînă și în cadența lentă, măsura trebuie „bătută dinainte" – iar față de ascultător, să țină cont de faptul că propriile emoții psihice se transmit în chip sugestiv.

Ritmului i se alătură, ca un al doilea instrument al muzicii, înălțimea și profunzimea sunetelor. Nu cred că noi abstragem situația mijlocie, care servește drept măsură, din registrul vocii omenești; o facem tot atît de puțin, pe cît numim tempoul unei bucăți rapid sau lent după frecvența bătăilor pulsului. Și aceasta deoarece deosebirile între bas și sopran sînt prea mari, pentru ca noțiunea unei situații de indiferență să poată fi dedusă din registrul general al vocii umane. Mai departe: noi nu resimțim ca înalte unele sunete, precum $la^2$ și $si^2$, cînd sînt produse de o vioară sau de un flaut, pe cîtă vreme ele ne apar destul de înalte pentru sopran, iar pentru violoncel extrem de înalte. Este cu totul remarcabilă indicația că acel ce cîntă trebuie să-și încordeze părțile situate mai sus ale aparatului său vocal, pentru a forma un ton înalt. Singurul lucru pe care îl experimentează oricine este creșterea unei încordări la sunetele înalte și căderea încordării la cele profunde – și aceasta poate să fi contribuit, în special în cazul seriilor ascendente, la o importanță calitativă a poziției înalte. În principal însă, calitatea particulară a sunetelor este aceea potrivit căreia ele sînt ordonate în două grupe, iar această calitate depinde, în parte, de instrumentul care le produce, în parte, de influența împrejurărilor. Sunetele care au amprenta ușurinței, subțirimii, mobilității sînt socotite ca înalte – sunetele grele, largi, reduse la o anumită lentoare sînt apreciate ca grave; caracteristicile atît ale uneia, cît și ale celeilalte direcții pot reveni aceloraşi sunete, cam în cadrul a două octave, în funcție de natura generală, familiară nouă, a sursei sunetului și în raport cu ceea ce îl precedă sau este concomitent cu el.

Gradația cea mai importantă a înălțimilor sunetului are loc prin game. Legitatea sa nu e una mecanică, deoarece intervalele nu rămîn permanent aceleaşi şi nici una general-estetică, fiindcă intervalele mai mici decît semitonurile, cu toate că sînt prohibite în muzică, nu sînt lipsite de valență estetică. Dimpotrivă, gama aparține numai artei. Ea pretinde ca distincțiile stabilite în cadrul său să fie percepute cu precizie şi în mod perseverent; schimbarea permanentă a înălțimii sunetului (portamentul cîntărețului și alunecarea pe

coardă) formează evident o excepţie. Cea mai mare minune a sa este octava, o armonie care lasă ambele sunete să existe ca diferite. Acesteia i se adaugă cvinta şi terţa, precum şi celelalte sunete în ordonările cunoscute. Popoarele primitive folosesc deja gamele minore, care sînt deci tot atît de originare ca şi cele majore şi au căpătat o anumită dificultate şi raritate numai în evoluţia instrumentelor noastre muzicale, lucru pe care l-a putut demonstra Wallaschek împotriva lui Helmholtz. Conform acestei teze, cele două feluri de game şi-au căpătat valorile sentimentale de abia în epoca istorică; muzica populară se află încă şi azi, la mai multe naţiuni, în afara acestei opoziţii stricte. Pe cînd la scandinavi predomină modurile minore şi cvintele vide, particularităţile frazei muzicale slave sînt lipsa ocazională a terţei, folosirea unor intervale mărite şi o poziţie anormală a semitonului în gamă. Malagheniile şi bolerourile spaniole se termină adesea în dominantă sau, mai bine zis, într-o tonalitate care la noi s-a pierdut; bineînţeles, aceste dansuri sînt stigmatizate de o seamă de spanioli ca fiind maure. Semnele distinctive ale muzicii ungare sînt secunda mărită şi cvarta mărită: în rapsodia a treia a lui Liszt, se regăseşte în întregime gama minoră ungară, de fapt, indiană. Această gamă poate fi caracterizată ca o gamă minoră armonică cu cvartă mărită.



Există deci diferite tonalităţi a căror semnificaţie sentimentală specială este determinată de asocierea obişnuită cu reprezentări de un caracter popular. Dacă, dincolo de aceasta, tonalităţilor obişnuite li s-au atribuit de către estetica muzicală mai veche anumite sfere sentimentale[1], atunci s-a pus în ele mult prea mult. Acest lucru se vede limpede, de îndată ce un cîntăreţ care cîntă fără acompaniament îşi transpune melodia în aşa măsură încît nu are nevoie să facă nici o schimbare de registru. Cine nu are un auz absolut nu va percepe nici o abatere în caracterul ariei executate. Chestiunea se schimbă, desigur, în muzica

[1] Astfel, Mattheson, în lucrarea sa *Neu eröffnetes Orchester* [*Orchestra nou inaugurată*], spunea: „Do major (*Jonicus*) are o calitate destul de brutală şi impertinentă, dar nu va fi nepotrivit pentru unele desfătări şi acolo unde se lasă îndeobşte cale liberă bucuriei; cu toate acestea, un compozitor abil, mai cu seamă dacă alege bine instrumentele acompaniatoare, va putea să reboteze această gamă şi s-o plaseze, într-un mod potrivit, şi în cazuri tandre. – Fa major (*Jonicus transpositus*) este în stare să exprime cele mai frumoase sentimente din lume, fie că e vorba de generozitate, de statornicie, de dragoste, fie de orice altceva, se plasează sus de tot în registrul virtuţii" ş.a.m.d.

instrumentală. Motivul e însă acela că natura instrumentelor face să se recunoască orice deplasare printr-o schimbare a timbrelor. Dacă se transpune o bucată scrisă în re major cu un semiton mai jos, atunci, de exemplu, coardele vacante, care sună mai înalt, aproape că nu vor mai trebui să fie folosite de către cîntăreţii la instrumente cu coarde.

În general, t i m b r u l, următorul mijloc de expresie al muzicii, are un perimetru de acţiune mai larg decît s-ar putea crede. De obicei, în estetica generală, autorii se ocupă de această chestiune mai puţin decît cu noţiunea însăşi. S-a cheltuit multă ingeniozitate pentru a răspunde la întrebarea, totuşi secundară, pentru ce limba nu transferă cuvîntul „culoare", care desemnează calitatea impresiei vizuale, asupra calităţii decisive a sunetului, şi anume asupra înălţimii sale, ci asupra uneia dintre calităţile sale secundare. Unii teoreticieni se sprijină pe observaţia că sînt posibile desene fără deosebiri de culori şi de asemenea şi melodii fără deosebiri de timbru (totuşi niciodată fără schimbarea înălţimii sunetului); din cauza caracterului său indispensabil, timbrul nu ar trebui să fie comparat cu culoarea vizibilă. Expresivă şi modelatoare ar fi modificarea înălţimii sunetului, în contrast cu schimbarea mai degrabă secundară a culorilor în tablou. În sfîrşit, se afirmă că absenţa timbrului ca, de pildă, la sunetele lipsite de armonie superioară ale flautului şi absenţa culorii dintr-un desen ar trebui să provoace aceeaşi impresie slabă şi delicată. Ca să intervenim imediat cu critica în acest caz, vom spune că operele puternice ale artei suprafeţelor în alb-negru şi ale imaginilor de pastel, suflate din flaut, contrazic de îndată opoziţia creată artificial între forţa a ceea ce este colorat şi slăbiciunea a ceea ce este lipsit de culoare. În general însă, la bază se află o neînţelegere: aceea că un tablou ar fi gata, în esenţă, odată cu contururile, şi că el ar putea fi colorat sau nu; desenul şi tabloul sînt două genuri diferite ale artei plastice şi, ca atare, nu trebuie echivalate, în nici un caz, cu două semne distinctive ale mijlocului de acţiune al unei alte arte unice; pentru pictor, culoarea înseamnă, totuşi, tocmai principiul expresiv şi formal. Încercarea unei explicaţii a eşuat deci. Mie personal, ea mi se pare şi mai puţin importantă decît înţelegerea mai generală că toate analogiile de acest fel sînt exploatate pentru muzică şi nu pentru celelalte arte. Timbrul sunetului se numeşte culoarea sa, dar niciodată culoarea tabloului nu se numeşte timbrul său; melodia este comparată cu un desen şi armonia cu coloritul – dar cu greu se procedează şi invers; se folosesc denumirile spaţiale de înălţime şi profunzime, de scară tonală ş.a.m.d., fără nişte transpuneri corespunzătoare din domeniul muzical în cel spaţial şi plastic. Reiese din toate acestea că nedeterminarea şi caracterul detaşat al muzicii au furnizat, de la început, motivul pentru împrumutul unor caracterizări ajutătoare din alte domenii. Lucrul acesta este decisiv; dimpotrivă, este lipsit de importanţă, pentru ştiinţa generală a artei, care expresii au părut ca fiind cele mai adecvate, în fiecare moment, în schimbarea semnificaţiei cuvintelor.

Utilizarea artistică a timbrelor[1] are loc, de cele mai multe ori, pe baza caracterului lor general-inteligibil. Cîntăreţul îşi colorează vocea mai luminos în bucăţile vesele, mai întunecat în cîntecele serioase; compozitorul foloseşte instrumente cu multe armonici superioare şi totodată înalte, pentru a exprima reprezentări vioaie, strălucitoare, agitate; el foloseşte pentru cele mai diferite scopuri timbre fornăitoare, serbede, fără strălucire, stridente. Deşi exprimarea elementului psihic constituie de departe misiunea cea mai importantă, trebuie să amintim şi de imitarea cu ajutorul timbrului a altor instrumente muzicale şi sunete naturale. În ce priveşte primul punct, menţionez următoarele: la vioară, se pot realiza sunete subţiri, care sînt notate deseori, în indicaţia tehnică pentru instrumentist, cu cuvintele „*quasi flautato*"; la începutul rapsodiei a unsprezecea pentru pian a lui Liszt, este notat: „*quasi cimbalo*". În cazul imitării de zgomote şi sunete naturale, se vorbeşte de pictură sonoră, dar se înţeleg, firește, prin aceasta şi toate ajutoarele acordate de celelalte mijloace ale muzicii. Dacă vrem să tratăm acest obiect imediat, în legătură cu asta, să subliniem mai întîi că este vorba, în mod constant, de traducerea gamei în limbajul străin, deci de un fel de descriere care poate duce la recunoaşterea obiectului[2]. Clămpănitul morii, tropotul cailor, ciocănitul într-o fierărie, furtuna şi vîntul, agitaţia valurilor, cîntatul cocoşului, toate acestea nu sînt preluate din realitate fără control, ci sînt imitate doar cu aproximaţie, prin transpunere. Foarte frecvent transpunerea are loc prin ritm. Acesta trebuie să ajute şi acolo unde este nevoie să se redea muzical ceva inaudibil. Căci creatorul poate desigur să transpună în mişcare ceea ce aparţine unei sfere senzoriale străine sau sufletului şi, prin aceasta, să îndrepte acel ceva spre ritm. Cînd în *Recviemul german* al lui Brahms sînt sensibilizate cuvintele „Căci orice carne e ca iarba" şi cînd este pusă pe note activitatea de cosaş a morţii, faptul se produce printr-o imitare a mişcării prin măsură: cosaşul-moarte îşi ia avînt în

---

[1] Să atragem atenţia, ca o notă, asupra problemei caracterului tonalităţilor. Richard Hennig afirmă nu numai existenţa unei caracteristici obiective a tonalităţilor, ci relatează (în „Zeitschrift für Ästhetik", XII, pp. 35-68) că el însuşi, căruia îi dispare complet orice auz absolut, desemnează just tonalitatea sau, după caz, un singur acord într-o bucată muzicală ce-i este cu totul necunoscută, deoarece caracterul sunetului este recunoscut de el ca fiind constant pentru o anumită tonalitate.

[2] Trebuie să vedem într-asta, deja, un efect al picturii sonore, care este ostilă formei, pentru că această pictură conduce prea energic de la forma muzicală închisă la realitate. Riemann i-a găsit apoi cusurul că „lasă nemodificat ceea ce răsună tocmai sub forma a ceva ce se derulează temporal şi al cărui rol se încheie de îndată ce este înlocuit prin noi alcătuiri" (în *Raportul Congresului de Estetică şi ştiinţă generală a artei*). În muzica cea mai recentă, în locul descrierii muzicale a unui eveniment extern, intervine, de multe ori, aceea a efectului său: Frederik Delius, de pildă, nu redă în piesa pentru pian „*On hearing the first cuckoo in spring*" [*Ascultînd primul cuc, primăvara*], strigătul păsării, ci starea sufletească a ascultătorului. Aceasta conduce nemijlocit la muzica programatică, despre care va trebui să vorbim ulterior.

cea de a treia pătrime a măsurii de trei pătrimi și cosește în primele două pătrimi; tempoul este indicat ca: „Lent, în ritm de marş". Numai că muzica are posibilitatea de a lămuri și altfel decît prin ritm anumite genuri de mișcare, de exemplu, poate evoca o mișcare de apropiere sau de îndepărtare prin creșterea sau descreșterea intensității, întrucît asocierea cu faptul că tot ce este îndepărtat e încet, tot ce este apropiat sună puternic survine de îndată la auditor. Simbolica spațială a gamei ne este de asemenea atît de familiară, încît înțelegem orice mișcare sonoră ascendentă ca pe o ascensiune reală și orice coborîre de la tonurile înalte la cele profunde ca pe o coborîre spațială. Pare aproape că lărgimea intervalelor ar avea o relație, desigur foarte obscură, cu senzațiile noastre de echilibru, ba chiar că ar fi îngăduit să redăm prin note senzațiile de greu și de ușor. Ca urmare a unei transpuneri asemănătoare, involuntare, percepem un sunet lung, neîntrerupt, ca pe ceva ce stă pe loc. În *Christus* al lui Liszt, la bemol de sus caracterizează luceafărul de seară statornic. Mai tîrziu, cînd același conținut revine, sunetelor do diez[2] și fa diez[3] li se adaugă un tril, evident cu intenția și, desigur, și cu urmarea că noi credem că percepem scînteierea astrului. Să observăm, în treacăt, că acesta este unul dintre rarele cazuri în care trilul ca atare posedă o justificare artistică. Prea adesea el servește doar virtuozității și atunci această vibrație dezordonată și rapidă a două sunete învecinate are un efect asemănător cu un foc de artificii.

Ar trebui să-l invit acum pe cititor în labirintul problemelor armoniei. Mi-i îngăduit să-l conduc însă numai pînă cînd se orientează cu ușurință, chiar și în cazul în care se situează departe de teoria muzicii. Cititorul știe că sunetul izolat este compus din tonuri determinate, care de cele mai multe ori nu sînt vii în conștiință, dar care pot fi scoase eventual la lumină. Pe aceste armonii superioare și pe suprapunerile de vibrație, s-a întemeiat o explicație a consonanței și a disonanței; avantajul său e că se sprijină pe fapte indiscutabile – dezavantajul este că, în realitate, nu explică ceea ce trebuie explicat. Presupunînd totuși că armoniile superioare, sunetele de diferență, suprapunerile de vibrație exercită influența decisivă – sentimentele de armonie ar trebui reduse la efectele sentimentale cu totul originare ale sunetelor. Dimpotrivă, o a doua teorie nu construiește din raporturi fizice și sentimentale simple, ci face să apară imediat opoziția de percepție și de sentiment din ipoteza unei contopiri mai mari sau mai mici. Cînd două sau mai multe sunete sînt produse concomitent, ele se reunesc într-o unitate, în care rămîn mai mult sau mai puțin lesne recognoscibile: dacă se contopesc în chip intim, ca în cazul octavei, atunci există o deplină consonanță; dacă opun o puternică rezistență contopirii, atunci se numesc disonante. Pare foarte ușor de înțeles acum ca de unitatea impresiei generale să se lege o plăcere, iar, de dezacord, o neplăcere. O a treia explicație caută cauza sentimentului în procesele intelectuale. Opinia că în cadrul audiției psihicul ar număra, în mod inconștient, vibrațiile și ar resimți o bucurie în cazul raporturilor numerice simple, iar în cazul celor dificile o

insatisfacţie, a fost una dintre cele mai bune probe ale raţionalismului estetic mai vechi; în prezent, ea este întoarsă în sensul că seriile de vibraţii regulate, care se află în raporturi clare, sau acele acorduri ale căror îmbinări sonore formează un ritm simplu, au o înrudire ritmică interioară, datorită căreia sînt percepute ca armonioase şi agreabile. În fine, să mai menţionăm şi teoria după care relaţia sunetelor izolate trebuie să fie hotărîtoare asupra unei unităţi sonore; dacă relaţia este stabilă şi dacă – chiar în cazul că nu e dată împreună cu percepţia – este cel puţin, în orice condiţii, cu siguranţă, completată în gînd, atunci intervine impresia de consonanţă.

Merită să întîrziem aici o clipă. Căci, din acest punct de vedere, consonanţa nu mai apare ca o însoţitoare nemijlocită a conţinutului senzaţiei de sunet, ci ca o condiţie capitală a aşa-numitei capacităţi de închidere. Armonia nu este întemeiată pe consonanţă, ci invers, o consonanţă se află acolo unde sunetele aparţin aceleiaşi armonii, adică respectivului acord major sau minor. Pornind de la esenţa practicii artistice muzicale, îi putem recunoaşte acestei idei două avantaje. Mai întîi, ea ţine seama de realitatea sentimentului latent al armoniei. Oricum ar fi executată o melodie – pe o voce, pe mai multe voci, cu acompaniament – ea are o armonie a succesiunii. Armonia neconcomitentă sau tonalitatea înseamnă că toate părţile ce compun melodia sînt raportate la un ton sau la un acord care stă la baza întregului: la orice melodie percepută ca o unitate, se păstrează în memorie un ton sau un acord principal. De aceea, încă mai demult, Rameau denumea melodia o armonie lărgită, de aceea popoarele primitive, care au melodii, cunosc şi acompaniamentul armonic. Cînd spuneam că sunetele sînt consonante, dacă aparţin aceluiaşi acord fundamental, consonanţa este redusă la „sentimentul latent de armonie", inseparabil de muzică, pe care tocmai l-am descris. Un al doilea avantaj se află în justificarea oferită pentru disonanţă. Căci disonanţele nu sînt în nici un caz îngrămădiri de sunete fără sens. Ele sînt formaţii muzicale care servesc, în parte, scopurilor secundare ale urîtului, în parte, posedă o valoare proprie. Ambele funcţii pot fi descrise cu uşurinţă în amănunt, dacă explicăm sunetul disonant ca neaparţinînd armoniei, dar contrazicînd-o într-un mod inteligibil. În acordurile disonante, se produce un conflict între sunetele izolate care pot fi legate de unitatea armonică, şi ultimul sunet este înţeles ca străin; altminteri, acordurile disonante ar fi greu suportabile, ca să nu mai spunem necesare. Chiar şi atunci cînd nu este vorba de acorduri tipice, ci de întîlnirea mai multor voci conduse contrapunctic, este pregătită totuşi în însăşi perceperea desfăşurării multiple a vocilor, o alinare a impresiei neplăcute urechii. Faţă de orice disonanţă importantă, conştiinţa ia o poziţie prin care neagă omogenitatea. Aşa cum adevărul este legat de unificarea subiectului cu predicatul, care se produce în judecată, tot astfel pura frumuseţe este legată de unificarea sunetelor; şi aşa cum, în judecata negativă, predicatul este recunoscut ca străin de conţinutul noţiunii subiect, tot astfel noi respingem, atunci cînd auzim o septimă mărită,

pretenţia de a concepe cel de al doilea ton ca potrivindu-se cu armonia celui dintîi. Nici afirmarea, nici consonanţa nu înseamnă contopirea unuia cu celălalt, nici negarea şi nici disonanţa nu înseamnă distrugerea unuia de către celălalt – în toate patru cazurile, părţile componente se păstrează. Iar disonanţa se mai aseamănă şi sub un alt raport cu forma logică corespunzătoare; numai acele disonanţe sînt valoroase al căror predicat (dacă pot să spun aşa) trebuie într-adevăr respins, dar nu a fost adăugat totuşi fără nici un motiv. Dacă adaug sunetelor re, fa, la, mai departe, pe do, gestul are aceeaşi valoare ca şi cînd aş rosti judecata negativă cu conţinut: „fericirea nu garantează moralitatea"; dacă, din contra, adaug si bemol, gestul e atît de lipsit de sens, încît ar trebuie să-mi fie ruşine să scriu pînă la capăt o replică în domeniul negărilor lipsite de valoare.

Principiul – strîns înrudit cu considerarea noastră – că o bucată muzicală trebuie să menţină unitatea tonicei (principiu care a fost comparat cu legea diavolilor şi a stafiilor, care trebuie să iasă tot pe unde au intrat) are, în ciuda limitării la o stare sufletească temperată, şi a multor abateri, toate drepturile unei revendicări artistice. Fiindcă obligaţia de a reveni la armonia de la început condiţionează o mişcare a atenţiei prin care opera de artă este recapitulată; iar ceea ce este individual este ordonat într-o direcţie bine stabilită pentru ureche. Excepţiile de la această regulă au apoi nevoie tocmai de alte mijloace pentru a păstra valabilă referenţialitatea la tonalitate. Diluarea nu poate ajunge niciodată atît de departe încît să dispară orice formă. Aşadar, cînd valori tonale obiectiv distincte sînt confundate, de exemplu, cînd sol diez se schimbă în la bemol, bucata trece într-o altă tonalitate şi provoacă surprindere, însă această reunire a ceea ce este foarte depărtat presupune un simţ muzical extrem de ascuţit. Folosirea unor tonuri de acord străine gamei pretinde o capacitate mărită a ascultătorului de a păstra în conştiinţă unitatea întregului. Pe de altă parte, ceea ce este apropiat poate fi apropiat şi mai mult prin cromatică, melodia poate fi cufundată oarecum în infinitul mic. Dar dacă înălţimea tonului s-ar schimba continuu printr-o tranziţie cu totul treptată, dacă conduita cromatică şi-ar contopi toate punctele sonore asemenea unei linii, consecinţa ar fi confuzia. Scara de măsură divizată rămîne pentru totdeauna indispensabilă muzicii, întocmai ca şi activitatea ritmului. Ar trebui doar să înţelegem că armonia şi ritmul s-au dovedit nişte mijloace foarte interesante şi elastice în progresul muzicii.

## 2. Formele muzicii

La fel cu armonia şi ritmul, formele muzicii sînt şi ele capabile de extindere. Dintre numeroasele motive de schimbare, trebuie să fie luate în seamă doar cîteva, potrivit cu scopul dezbaterii noastre. Tehnica progresivă a instrumentelor contribuie cu o parte. Acest lucru e adevărat începînd cu vioara, cu toate că ea s-a schimbat numai puţin în decursul timpului. Sprinteneala

arcuşurilor noastre face cu putinţă staccato-ul aruncat, care este deosebit de potrivit pentru tranziţiile de la o notă principală la alta şi pentru exprimarea unor stări sufleteşti capricioase; corzile noastre, solicitate cu siguranţă, fac posibilă o folosire după plac a flajeoletului şi multe alte asemenea. În cazul pianului, influenţa devine şi mai considerabilă. Menţionez doar inventarea pedalei. Cînd este folosită pedala, deci atunci cînd presiunea este îndepărtată, consună armoniile superioare şi tonul capătă imediat culoare. De aceea utilizarea pedalelor scoate în evidenţă melodia în chipul cel mai fericit, realizează o legătură mai melodioasă a sunetelor, lasă libere, după împrejurări, toate zece degetele, pentru acompaniament, permite efecte de pictură sonoră, cum ar fi o vibrare contopită de clopote sau urletul confuz al furtunii şi asigură instrumentului o pluralitate de voci, care aminteşte de orchestră. Cît priveşte orchestra însăşi, se poate observa, în modul cel mai clar, acţiunea pe care o exercită aparatura asupra extinderii formelor muzicale. Efectele speciale ale timbrelor sînt exploatate astăzi cu totul altfel decît odinioară. Compozitorii actuali creează, de la început, în spiritul unui sunet orchestral neobişnuit de fărîmiţat şi, ca atare, pot lucra cu repetiţii şi contraste, într-un chip nou. Dacă nu ar dispune de toate resursele pe care le oferă orchestra modernă, imaginaţia lor nu ar izbuti absolut nimic – ei ar cădea în rîndul acelor persoane de compătimit, care plănuiesc ceva nemaiauzit şi pretind lucruri imposibile.

Pe de altă parte, lichefierea formelor muzicale a progresat fiindcă arta muzicală s-a desprins tot mai mult de formele liricii şi dansului. Pe cînd în muzica noastră clasică predomină strofele de patru versuri, imitate după poezie, cu cîte patru măsuri în fiecare rînd, astăzi forma de sonată şi de arie este fărîmiţată, pentru a face loc unor plăsmuiri mai libere, în special cu laitmotiv. Dacă vrem să vorbim de o formă lipsită de formă, atunci s-o facem din motivul arătat; în tot cazul, o formă tot există, chiar dacă nu corespunde formei cumpănite a tradiţiei. Doar lumea se plînge şi de lipsa de formă pragmatizată a discursului artistic actual, cu toate că acesta şi-a schimbat numai forma şi nicidecum nu a pierdut-o. Retorica mai veche îi cere oratorului să stabilească anumite părţi şi anumite tranziţii între acestea; modalităţii noastre de azi îi corespunde mai bine o expunere ce se desfăşoară liber, presupunînd că se păstrează coerenţa. În acest sens dă explicaţii şi Combarieu cu privire la marea împărţire ritmică: „Apreciez ritmul, ale cărui părţi (tactul, motivul, fraza, strofa ş.a.m.d.) sînt toate puternic reliefate, ca pe opera unei concepţii artistice încă neevoluate, care, fiind prea slabă ca să conceapă lucrurile în corelaţie şi în ansamblul lor, le reduce la raporturi mai mici, le îmbucătăţeşte ca să le poată pricepe mai bine, repetă anumite părţi, pentru ca memoria să se poată juca mai uşor cu ele, pe scurt, creează raporturi artificiale pentru limbajul său”[1]. Desigur, aş dori să situez repetiţia ceva mai sus. Nu

[1] *Théorie du rhytme*, 1879, p. 3.

numai din cauza utilităţii sale estetice, deja menţionate (cf. pp. 99 şi urm.), ci, în primul rînd, pentru că revenirea aceleiaşi teme – şi anume într-o deplină concordanţă cu prima sa formă – îi atribuie interpretului sarcina plină de atracţie de a introduce tocmai o diferenţiere perceptibilă, prin uşoare deosebiri în tărie, cadenţă, timbrare. În afară de aceasta, o repetare muzicală este extrem de expresivă: ea poate arăta cum o fire reflexivă revine mereu la aceeaşi idee, ori cum plăcerea orgolioasă nu se mai satură, fălindu-se cu prezentarea motivului său, ori cum sufletul răscolit pînă la cea mai mare profunzime este azvîrlit neîncetat înapoi, la aceeaşi reprezentare. Ceea ce în poezie ne apare căutat, repetiţia cuvînt cu cuvînt, se poate suporta mai uşor în cazul muzicii, deoarece tocmai forma muzicală reflectă nemijlocit procesul psihic. Muzica religioasă însă, mai mult decît faptul că dă de lucru comparaţiei şi memoriei, ea elimină orice fel de platitudine şi asprime din reînnoirea similarului. Pentru că la oamenii sensibili, orice cufundare în propriul trecut provoacă un fel de sufocare, iar plăcerea amintirii se naşte pentru ei numai cu ajutorul unor astfel de forme artistice.

Simplei repetări i se asociază schimbarea, în cunoscutele forme ale imitaţiei, inversiunii şi ale variaţiei inepuizabile, imposibil de descris. Interesul ştiinţei artei este fixat asupra împărţirii proprietăţilor coincidente şi a celor diferente, cam în sensul că ritmul şi intervalele sînt conservate, iar poziţia înaltă şi sensul armonic schimbate. Pentru că în muzică se poate arăta exact ce rămîne şi ce nu, pe cînd în celelalte arte, nu putem urmări atît de amănunţit secretul asemănării. Interpretarea şi interpretarea partenerului se dezvăluie şi ele în opoziţia obişnuită a două caractere melodice diferite, mult mai liber decît în dramă. Pluralitatea de voci a dramei îşi are sursa în imaginaţia unui poet cu aceeaşi necesitate ca şi pluralitatea de voci a unei bucăţi muzicale: în ambele cazuri, fantazia nu se poate mulţumi cu o singură trăsătură a mişcării. Amîndouă artele temporale au posibilitatea de a pune în funcţie opoziţii prin succesiune, întrucît ceea ce s-a petrecut anterior persistă în memorie; numai muzica posedă dublul avantaj că, mai întîi, intensifică contrastul şi lupta prin întîlnirea concomitentă a elementelor contradictorii, iar în al doilea rînd, în partea de dezvoltare ce urmează expoziţiei, întreţese artistic, componentele temelor sale în amestecurile cele mai viu colorate. Printr-o exploatare ulterioară a acestor avantaje, se dezvoltă pe lîngă melodia de acompaniament sau completată armonic, acea melodie artistică ce asigură mai multor ştime existenţa lor proprie şi demnă de luat în seamă pentru ea însăşi. Ea este foarte exigentă cu capacitatea de receptare: cine ştie să asculte fugi şi percepe în ele mai mult decît o dezordine confuză, acela posedă înţelegere şi pentru particularitatea unei arte care poate alcătui forme atît de străine de viaţă. Totuşi „dezvoltarea" unor probleme contrapunctice devine foarte uşor o sarcină ştiinţifică. Legat de regulile ştiinţei sale şi tot atît de împiedicat şi de favorizat de ele, pe cît este şahistul cu regulile jocului său regesc, compozitorul abia dacă se mai

sinchiseşte de pretenţiile urechii şi, dimpotrivă, îşi conduce ştimele în aşa fel încît să fie satisfăcute raţiunea şi ochiul care citeşte. Poate că de aceea canonul şi fuga ne apar atît de des artificiale. Frazele de fugă ale muzicii mai noi, cum sînt, să zicem, rondoul din *Symphonie fantastique* sau finalul actului al doilea din *Maeştrii cîntăreţi* se justifică în mod expres prin loc şi scop. În alte locuri, compozitorii noştri preferă o formă care se anunţă, de altfel, încă din cantatele lui Bach, de exemplu, în *Actus tragicus*, şi anume coexistenţa a două melodii, care sînt independente şi care nu se exclud. Tehnica fugii este evitată în mod intenţionat, atît la sfîrşitul *Amurgului zeilor* şi în introducerea la *Maeştrii cîntăreţi*, cît şi în fantaziile operistice ale lui Liszt relative la *Norma* şi *Robert Diavolul*.

În circuitul nostru, dăm mereu peste melodie. Această plăsmuire specifică este atît de importantă, deoarece răspunde tuturor condiţiilor valenţei estetice şi reuneşte, în chipul cel mai desăvîrşit, ordinea armonică cu cea ritmică. O minte ascuţită şi şcolită învaţă într-adevăr rafinamentele contrapunctului, dar nu inventează totuşi niciodată o melodie curgătoare, care să ne încălzească de îndată inima şi să antreneze omul cu totul. Caracterul imediat şi irezistibil al unei melodii originale este ceva miraculos. Ea nu este o idee muzicală, aşa cum greşit se spune de obicei; lăsînd la o parte caracterul ei non-conceptual, deosebirea stă în faptul că conţinutul unei idei poate fi repetat, la nevoie, cu alte cuvinte, pe cîtă vreme în muzică, forma determinată nu poate fi lepădată în nici o împrejurare. Melodia autentică înseamnă mai curînd o creaţie care nu poate fi comparată cu nimic şi nici explicată în vreun fel. Dacă urmărim modul cum procedează un om cu talent muzical obişnuit ca să pună stăpînire pe o melodie auzită, observăm că el stăpîneşte mai întîi doar curba melodiei, dacă ne putem exprima aşa, şi anume oscilaţia ascendentă şi descendentă, fără valoarea notelor. După o a doua audiţie, izbuteşte să cînte melodia în minte; dar cînd vrea s-o cînte tare sau s-o execute la pian, tatonează într-o direcţie şi într-alta, pînă ce găseşte, în locul sunetelor false încercate, pe cele juste. După toate cele spuse, pare că melodia ar avea la bază o mişcare sonoră nedeterminată.

Descompunînd linia unei melodii în bucăţile sale componente, care sînt capabile încă de viaţă, acele părţi mai mici devin nişte germeni rodnici. Aceştia sînt numiţi motive. Înţelegem printr-asta nişte structuri realmente existente, în care sînt active toate mijloacele muzicii şi nicidecum nişte abstracţiuni ori chiar măsuri izolate. În realitate, ele s-au dezvoltat pînă la autonomie; melodia de stil vechi poate fi înlocuită prin utilizarea de motive, în sensul laitmotivelor; procesul s-ar putea compara aproape cu înlocuirea grundului larg de culoare prin maniera poantilistă. Întreaga bucată muzicală este transpusă din arhitectonic în organic, de îndată ce se întemeiază pe mici celule, după legile vieţii. Unitatea se sprijină pe revenirea motivelor, varietatea pe posibilităţile de transformare; ţesătura motivelor serveşte la exprimarea proceselor celor mai intime şi a relaţiilor celor mai secrete ale unei desfăşurări psihice. Drama muzicală vorbită

a lui Wagner poate fi concepută de aceea în două feluri: ori ca o dramă extinsă prin muzică, ori ca o simfonie al cărei program devine concomitent vizibil. Wagner a spus în numeroase rînduri, în scrierile sale, că voia el însuşi să fie înţeles pornindu-se de la poezie, dar în declaraţiile mai involuntare din scrisori, apar totuşi şi referiri la o mai mare participare a elementului muzical[1]. Şi într-adevăr, cuprinsul textului dramelor muzicale este de multe ori discutabil, dacă nu luăm în considerare ceea ce se cîntă şi ceea ce se interpretează instrumental. Să observăm, ca măsură de precauţie, că această influenţare reciprocă a celor două arte, în cadrul creaţiei, nu are nimic, dar absolut nimic comun cu practica veche-franconă de a compune versuri pentru o melodie, cum s-a întîmplat în secolul al XVII-lea cu sonatele pentru pian şi vioară, dar chiar şi în secolul al XIX-lea încă, cu acele adagio ale lui Beethoven.

Procedînd invers, potrivirea unei melodii cantabile la un text a determinat, aşadar, vreme îndelungată, în cîteva puncte principale, forma liedului. Fiecare strofă era transpusă, fără o observare mai profundă a sensului, într-o muzică triarticulată, iar cuvîntul poetului era prescurtat, lungit, repetat de fiecare dată, după cum îi convenea compozitorului. Nici o mirare deci că, acum patruzeci de ani, un englez califica vorbele muzicii vocale drept „suport pentru sunet" şi se încumeta să afirme despre cîntăreţi că: „Nici unul nu are intenţia să exprime gîndurile cuprinse în cuvintele liedului; cuvintele sînt folosite în mod automat..."[2]. Aceasta e o gravă defăimare a liedului modern şi a modului său

---

[1] „Închipuiţi-vă, cînd compuneam, nu de mult, vesela horă a păstorilor la plecarea Isoldei în călătoria cu corabia, mi-a venit deodată în minte o întorsătură melodică mult mai jubilantă, aproape eroică şi totuşi absolut populară. Eram aproape gata să răstorn totul din nou, cînd mi-am dat seama, în cele din urmă, că această melodie nu se potrivea păstorului Tristan, ci trupeşului Siegfried. Am verificat imediat versurile din urmă ale lui Siegfried cu Brunhilda şi am recunoscut că melodia mea se cuvenea cuvintelor:

| | |
|---|---|
| «Sie ist mir ewig, | [«Ea-mi este veşnic, |
| Ist mir immer, | Este mereu, |
| Erb' und eigen | Toată a mea, |
| Ein und All» usw. | Una şi tot» ş.a.m.d.] |

Asta va arăta incredibil de îndrăzneţ şi entuziasmant". *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk* [*Richard Wagner către Mathilde Wesendonk*], ed. a 4-a, 1904, p. 161. „La cîntecele lui Walther, vă lipseşte melodia: ea este aici, bineînţeles, lucrul principal, inevitabil; am făcut versurile în minte după melodie: pe acestea, fără îndoială, nu vi le puteţi închipui" (*ibidem*, p. 301). La Franz Schreker, elementul muzical alcătuieşte cu siguranţă începutul. Din acesta pare să se nască viziunea unei configurări te tip scenic şi de aici poezia ca interpretare lingvistică a unei muzici mişcate în mod dramatic.

[2] W. R. Gowers, *Lectures on the diagnosis of diseases of the brain* [*Prelegeri despre diagnosticul bolilor creierului*], 1885, pp. 122 şi 127. Este de neînţeles şi regretabil că un cunoscător ca Wallaschek a aderat la această opinie; cf. *Psychologie und Pathologie*

necesar de interpretare. În cazul liedului, nu trebuie să ne gîndim mereu la liedul strofic, în sensul vechi, adică la o melodie inventată la început și revenind neschimbată, o melodie care are puțină nevoie de acompaniament și, eventual, se potrivește textului primei strofe. Astăzi nu mai dorim o melodie încheiată, de dragul căreia ascultătorul să neglijeze poezia cuvintelor; prin faptul că acordă pianului aceeaşi îndreptățire ca și vocii cîntărețului, muzica trebuie mai curînd să facă să răsune puternic sentimentele cele mai intime ale poetului, secretele cele mai delicate ale cuvîntului. Liedul artistic, așa cum s-a dezvoltat cu timpul, ori pune melodia în instrumente și face să apară alături de ea o voce care cîntă declamînd liber – ori utilizează arta structurii cu motive și a dezvoltării tematice; el sacrifică împărțirea în versuri și strofe, dar apreciază just, în cel mai frumos chip, însemnătatea cuvintelor, după relația lor interioară. Poezia este decisivă, în măsura în care nu se întreprinde nimic împotriva ei. Muzica nu înseamnă totuși perfectarea liricii, ca a unei specii subordonate aparținînd poeziei, fiindcă lirica este perfectă în ea însăși. Desigur, ambele arte cîștigă însă prin asociere. Imaginația muzicală obține avantajul unei bogate stimulări și al unui anumit suport, iar poezia are cel puțin folosul că liedurile fericit puse pe muzică se răspîndesc mai rapid și se mențin vii vreme îndelungată. Este o situație în care se poate întîmpla apoi, în special liedului strofic al cîntecului popular, ca melodia să migreze de la alcătuirea textuală ce-i aparținea la origine, la alte texte.

Spuneam chiar adineauri că creația muzicală poate fi stimulată de creațiile poetice și împinsă pe anumite căi. Acest lucru nu este valabil numai despre cîntecele în care cele două arte înaintează mînă în mînă, ci și despre cooperarea lor neconcomitentă. În viața socială, punem muzica să premeargă cuvîntului – dar și să-i urmeze. Ore pline de însemnătate sînt adesea deschise prin muzică; în cazul actelor solemne, oratorul este totdeauna recunoscător pentru o muzică prealabilă, creatoare de atmosferă: din sunetele ei festive, se reliefează apoi fermitatea discursului. Dar și după cuvîntare, sunetele își păstrează forța lor magică; ele întregesc și potențează ceea ce s-a spus. Acest ultim caz se apropie de situația muzicii programatice[1]. Dintr-un titlu sau dintr-un text care se

---

*der Vorstellung* [*Psihologia și patologia reprezentării*], 1905, p. 30. Mulți ani de-a rîndul, am avut ocazia să observ, din imediata apropiere, pregătirea interpetării unor cîntece, de la primul pas pînă la reprezentarea definitivă, şi pot depune mărturie că acea opinie este o neînțelegere grosieră. Cîntărețul cultivat își începe de regulă studiul, în cazul liedurilor moderne şi, fără excepție, în acela al dramei muzicale, prin aceea că declamă textul; cu puțin timp înainte de interpretarea publică, își împrospătează întotdeauna conținutul și armosfera poeziei; în timpul executării cîntecului, rămîne tot atît de mult sau de puțin conștient de semnificația cuvintelor, pe cît rămîne un recitator sau un actor; el pune cel mai mare preț pe claritatea dicției.

[1] O altă relație între cuvînt și sunet este ascunsă în titlurile și caracterizările interpretărilor. Indicațiile lingvistice asupra gradului de forță privesc, de cele mai multe ori,

găseşte în faţa noastră, aflăm ce l-a stimulat pe compozitor şi apoi dăm curs acestei indicaţii, pătrunzînd în construcţia operei. Firește, aceasta este configurată întotdeauna potrivit legilor artei muzicale, întocmai după cum în tablou, raporturile spaţiale, formale şi cromatice sînt hotărîtoare pentru modul de construcţie. Cu toate acestea, şi într-un caz şi în celălalt, obiectul contribuie la modelare; fiindcă nici un principiu muzical nu este atît de exclusivist şi inflexibil încît o reprezentare obiectivă să nu-l poată influenţa. Cine vrea să separe de muzică tot ceea ce este altfel alcătuit trebuie să condamne sonatele şi simfoniile care s-au născut dintr-o suită de dansuri, trebuie să respingă missele şi cantatele care se sprijină pe simple formule şi ar trebui să respingă întreaga abundenţă de muzică admirabilă a ultimelor secole. O trăire (cum ar fi plecarea unui frate drag), vederea unui tablou (să zicem „Bătălia cu hunii" a lui Kaulbach ori a tabloului lui Steinlen, care îl reprezintă pe sfîntul Francisc păşind peste valuri), o impresie poetică (drame şi versuri), chiar şi o continuitate de idei (*Evanghelia* după Ioan, 4, 14; *Zarathustra* al lui Nietzsche) şi conţinutul psihic al unei stări („Noaptea transfigurată") – toate pot deveni un strigăt de deşteptare pentru compozitor: el se simte dator să-l comunice. Deoarece din mulţimea infinită de înţelesuri a experienţelor, el îşi extrage reprezentările călăuzitoare, pentru ca pe urmă să se mişte liber în imperiul muzicii. Dar numai acolo unde, în poezie şi în programul însuşi, se ascunde ceva simbolic, se poate naşte un simbolism muzical propriu-zis; acesta este îndreptat spre simbolizarea a ceva abstract şi, în acelaşi timp, este plin de sentiment[1].

Să revenim acum la un exemplu de pictură sonoră, la reprezentarea atît de frecventă a furtunii[2]. Ascultătorul naiv o poate interpreta corect, dar o poate considera şi ca izbucnirea de mînie a unui om sau ca un vuiet războinic. Tocmai în împrejurarea că muzica înţelege totul mai mult simbolic decît realist, mai mult interior decît exterior şi că ea mai curînd stimulează într-un chip nedeterminat, decît comunică într-un mod hotărît, tocmai în aceasta estetica metafizică a văzut dovada că muzica răzbate pînă în miezul lumii. Fiindcă, în absolut, natura şi spiritul sînt una. Aşadar, cînd muzica restaurează această unitate a proceselor naturale şi a celor psihice, ea ne dezvăluie „în-sinele" lucrurilor. – Dacă rămînem la fapte şi la descrierea lor, nu s-ar putea spune mai mult decît că întîmplării naturale şi evenimentului sufletesc, le sînt comune

---

tăria inerentă operei muzicale şi vivacităţii sentimentelor; explicaţia tempoului se referă la simţire şi voinţă în fazele desfăşurării; prescripţiile valabile doar pentru expresie caracterizează afectul principal sau atmosfera dominantă.

[1] Cf. Hugo Goldschmidt, *Tonsymbolik* [*Simbolismul muzical*], „Zeitschrift für Ästhetik", XV, pp. 1-42.

[2] Cît de puţin trece din realitate în muzică ne-o arată piesele pentru pian intitulate „Fluturele" de Couperin, Schumann şi Grieg. Cf. în legătură cu aceasta în mod special Paul Mies, *Über die Tonmalerei* [*Despre pictura sonoră*], „Zeitschrift für Ästhetik", VII, pp. 397-450 şi 578-618.

nişte orientări generale. Întrucît acestea sînt reprezentate muzical, intervine în mod necesar o anumită indeterminare; nimeni nu va percepe totuşi o frază muzicală cum este cea citată mai sus ca fiind dansul unor fete, ca o jubilare a sufletului ori ca o scenă paşnică petrecută la ţară. Prin sunete este indicat deci cu siguranţă, în mod limpede, un cerc delimitat – nu însă şi ce fel de procese multiple se pot derula înăuntrul acestui cerc. Tocmai de aici decurge îndreptăţirea compozitorului de a stabili prin cuvinte împrejurarea specială care l-a impulsionat. Cazul este asemănător cu acela cercetat în psihologia experimentală, în cadrul căruia, sub conducerea unui concept, li se ataşează impresiilor relativ puţin asociaţii, deoarece cuvîntul pregătitor îngustează considerabil sfera asociaţiilor posibile; dacă se mai adaugă un cuvînt, selecţia devine şi mai mică. Programul reprezintă deci a doua completare sau specializare. Dimpotrivă, el nu poate exercita niciodată vreo constrîngere asupra ascultătorului, pentru ca acesta să împărtăşească, în orice condiţii, exact aceleaşi sentimente pe care le-a încercat mai înainte artistul.

Şi încă un lucru. Să presupunem că într-adevăr amintirile legate de o furtună apar cam în felul în care poate fi evocat, din cînd în cînd, şi printr-o descriere poetică, un tablou intuitiv al unei furtuni; este clar atunci că ascultătorul nu e stimulat la anumite sentimente numai de către muzica însăşi, ci şi de reprezentarea de conţinut. Înseamnă, aşadar, că muzica trece realmente peste marginile sferei sale înguste şi contează pe efecte sentimentale, care sînt legate de reprezentări obiective. Dacă, în cazul pasajului menţionat mai înainte din *Christus* al lui Liszt, nu aud doar un sunet înalt, îndelung, prelungit, ci am în faţa mea şi imaginea cerului întunecat al nopţii şi a astrului strălucitor, aceasta mă poate emoţiona aproape ca şi realitatea însăşi sau ca un tablou. Valoarea expresivă a muzicii se întăreşte, în consecinţă, prin reprezentările obiective provocate de programul său; aici, ca şi în artele plastice, un element ce ţine de conţinut devine un mijloc de construcţie a operei şi de înrîurire a receptorului.

### 3. Sensul muzicii

Luarea în considerare a formelor mixte permite nişte perspective şi mai largi. Spusesem mai înainte că, în orice dat real şi în orice dat artistic, se găsesc condiţii ce trebuie caracterizate ca muzicale sau cel puţin ca nişte puncte naturale de convergenţă pentru punerea pe note. Ele nu alcătuiesc totuşi ansamblul operei muzicale. Creatorul dezvoltă mai degrabă nişte laturi noi, nicicînd deschise mai înainte, ducînd lucrul mai departe, în felul său şi cu mijloacele artei sale. Comparînd „Revelaţia de taină a lui Ioan" de Dürer (1498) cu textul din *Apocalipsă*, descoperim că desenatorul a scris, ca să zicem aşa, o carte nouă, atît de pline sînt imaginile de intuiţii proprii, ba chiar de idei. Am reprodus la p. 92 cîteva măsuri din *Bătălia cu hunii* a lui Liszt. Ritmul îi caracterizează indiscutabil pe huni ca fiind călăreţi, pe cînd tabloul lui Kaulbach îi reprezintă ca lup-

tători pedeştri; în felul acesta, pictorul este corectat sau cel puţin conţinutul tabloului său este gîndit mai departe. Unele versuri sînt născute adesea din spiritul muzicii. Ceea ce nu înseamnă însă deloc o concordanţă exactă cu toate legile sau exigenţele muzicii – ci lucrurile stau în felul următor. Ceva ritmico-sonor, corespunzător unei stări sufleteşti, se agită de ceasuri ori de săptămîni în sufletul poetului; în cazul unui muzician care improvizează ritmic şi totodată în înălţimi tonale, s-ar naşte dintr-asta o melodie ce trebuie consemnată prin note; în cazul poetului, agitaţia interioară se descarcă în cuvinte, căpătînd prin ele o amprentă absolut specială, care se impune pe toate laturile. Desigur, rădăcina comună rămîne sesizabilă: ritmul, ca expresie a sentimentului de coapartenenţă. Dar şi aici s-a deschis o falie între arte, care împiedică orice progres imperceptibil de la o culme spre cealaltă. Nici o formă mixtă nu elimină graniţele dintre arte, fiindcă fiecare posedă şi îşi păstrează propria fiinţă.

Ne punem acum întrebarea privind sensul special al muzicii. Firește, el se refuză aceluia care nu poate distinge sunete de înălțime diferită sau chiar și aceluia care nu poate înțelege unitatea unor sunete just percepute și nu știe să deosebească anumite succesiuni sonore de altele, ce sînt modulate altfel. Cu un cuvînt, acest sens se dezvăluie numai tipului muzical. Numim muzical, în sensul superior al cuvîntului, un om pentru care operele muzicale vorbesc o limbă cu totul cunoscută, oarecum o a doua limbă maternă. Dar muzical, într-un sens general, se cheamă și cineva care se bucură de sunetele ritmice și armonice întocmai ca de formele frumoase și culorile strălucitoare. Melodia perceptibilă și ritmul simplu încordat care incită la mișcări sînt gustate cu un sentiment de satisfacție trupească, cam ca o baie călduță. o muzică ce corespunde acestor condiții cu greu poate fi caracterizată ca artă pură. Considerată în fond, ea rămîne o formă mai fină și mai organizată a zgomotului. Tăcerea de durată are ceva mort, nefiresc. Cel căruia îi plac jocurile de cuvinte poate numi liniștea neliniștitoare și neliniștea liniștitoare. Căci în neliniște există viață și sentimentul de a fi scăldat de viață are efect binefăcător și liniștitor. Componentele zgomotului nu au nevoie să fie distinse exact: orice ansamblu asurzitor și vibrant, orice vuiet neîntrerupt ne dă siguranţa că trăim și sîntem înconjurați de viață. Plăcerea atît de limitată resimţită pentru zgomot ca un semn al vieții este cea din urmă sursă a plăcerii noastre pentru muzică. O cunoaştem cu toții din acele ocazii în care, plimbîndu-ne mulţumiți prin parcul unei staţiuni climaterice, printre fete ce chicotesc, sau purtînd discuții degajate la o masă festivă, ne-am lăsat mîngîiați de sunetele muzicii uşoare. În astfel de cazuri, muzica nu este nimic altceva, de fapt, decît un zgomot plăcut. O auzim, dar nu o ascultăm. Gustăm ritmurile şi efectele sonore nu cu mult mai altfel decît gustăm de obicei zumzetul lumii; atît doar că totul este deja stilizat, concentrat după anumite legi şi de aceea şi mai plăcut pentru receptarea de-abia conştientă decît succesiunea de sunete şi

tacturi din natură. Efectul provenind de la muzica ce este abia remarcată (şi cu siguranţă nu e „înţeleasă") este extrem de important pentru întreg sentimentul vital al omului; ne simţim eliberaţi şi înviorați de sunete, transpuşi într-o lipsă de griji fericită de melodia de dans ce zumzăie şi ne leagănă, zguduiţi de forţa naturală a muzicii militare şi îndemnaţi la o ţinută încordată, tinerească. În calitatea sa de artă distractivă a sunetului, muzica înseamnă o mişcare a aerului ce se produce cu regularitate şi ne face bine. Ea răzbate, parcă, mediul nostru prin toate punctele şi stimulează în aceeaşi clipă şi cu aceeaşi inevitabilitate pe toţi oamenii aflaţi în aceeaşi încăpere. Oskar Bie a numit această muzică „decorativă".

Sensul muzicii se lărgeşte de îndată ce includem într-însul îndeletnicirea activă cu această artă. Mai întîi, intră în discuţie întreaga parte mecanică a practicării artei. Din punctele de vedere importante în acest loc, muzica practicată apare ca o tehnică de mişcare; ea capătă semnificaţia unei dresuri a muşchilor degetelor sau a laringelui, dresură care răpeşte timpul şi care uneori este chinuitoare, alteori aducătoare de bucurie. Această şcolire a aparatului corporal este cu siguranţă tot atît de indispensabilă diletantului pe cît şi artistului, şi n-ar trebui să se facă mult zgomot în jurul ei, ba mai degrabă să fie cruţat artistul (ca şi savantul) de lauda ofensatoare a sîrguinţei – ştiut fiind că munca se înţelege totdeauna de la sine. Ea devine însă primejdioasă, fiindcă dă iluzia unui conţinut de viaţă, acolo unde nu este prezent nici unul. Dacă audierea de muzică pasionată, nesăţioasă, îndepărtează deja de la sarcini mai serioase, practicarea efectivă a muzicii ispiteşte într-o şi mai mare măsură la neglijarea obligaţiilor presante, la goliciune spirituală şi la trîndăvie. Lupta necontenită cu mîna şi cu vocea neascultătoare îl acaparează pînă la urmă cu totul. Nici un sport, nici o goană după distracţii, nici o profesiune nu îngustează orizontul într-o măsură atît de primejdioasă.

Puterea de separare aparentă a tehnicii muzicale nu explică totuşi, în mod suficient, atracţia exercitată de preocuparea activă cu arta muzicală. În spatele său mai acţionează şi alt motiv pentru care facem muzică cu atîta plăcere şi cu sacrificarea celorlalte interese. Putem anume, cu acest prilej, să ne trăim din plin viaţa, în cea mai perfectă libertate, cu cea mai puternică naturaleţe. Fiecare avînt pe care îl provocăm în opera muzicală trezeşte în noi ceva din caracterul erotic al simţurilor oamenilor de odinioară: toţi muşchii se încordează, capul se ridică îndrăzneţ şi fiorii ne trec de-a lungul şirei spinării, de parcă ne-ar sta în faţă o mare hotărîre de luat – un moment ce trebuie numaidecît depăşit. Un băiat îşi interpretează biata lui compoziţie, în care încheierii îi premerge o disonanţă în fortissimo: „Îşi refuza dezlegarea, o întîrzia atît pentru el, cît şi pentru auditori. Ce o să fie cînd va sosi această dezlegare, această eliberare şi scufundare încîntătoare în *si* major? O fericire fără seamăn, o satisfacţie de o nemărginită dulceaţă. Pace! Fericire! Împărăţia cerurilor!... Nu încă... nu încă!... Încă o amînare de o clipă, frîntură de zăbavă, de

încordare, pînă cînd tensiunea va deveni de neîndurat, pentru ca satisfacţia să fie cu atît mai nepreţuită... Să guşti încă o dată, pentru ultima oară, această dorinţă înverşunată, cotropitoare, această sete a întregii tale fiinţe, această extremă şi convulsivă încordare a voinţei care îşi refuză totuşi împlinirea şi dezlegarea, ştiind că fericirea nu durează decît o clipă..."[1]. Da, într-adevăr, devenim regi, stăpîni ai lumii, cînd facem sunetele să se intensifice sau să slăbească, cînd desăvîrşim reciproc ritmurile şi armoniile, cîntîndu-le; creăm fiinţe printr-o simplă accentuare şi le nimicim printr-o simplă contopire indiferentă, trăim cele mai miraculoase aventuri, ne năpustim înainte, sărim speriaţi înapoi, eliberăm prinţese fermecate – cine ar putea să enumere toate aceste forme de comportare? Iar pe deasupra, avem conştiinţa că am privit pînă în ultimele profunzimi ale sufletului compozitorului. Pe deasupra, apoi, o contopire cu sufletul prezent al interpretului partener: o întîlnire încîntătoare în rafinamentele interpretării, care nu trebuie prescrise, cum sînt grăbirea şi încetinirea, care se înţeleg de la sine, comunitatea scurtelor pauze respiratorii, consolidarea reciprocă de fiecare clipă. Cine a stat cîndva într-o orchestră ştie că acolo te simţi ca într-o trupă care luptă. Sus, stă conducătorul: mimicele sale deslușesc opera muzicală, așa cum actorul explică cuvîntul poetului. În fața mea, alături, în spate, combatanții împreună cu mine, însuflețiți de o s i n g u r ă voință. Pe laturi, aliații independenți. De cealaltă parte, inamicul – cînd victorios, cînd învins, cînd semeț și superior, cînd smerit și descurajat. Arcușurile violoniștilor sînt pregătite pentru a fi mînuite în jos – nu e oare ca și cînd lăncile unui escadron de ulani ar scînteia în soare? Nu reînvie aici sensul social primitiv al oricărei arte?

Asemenea efecte nu lipsesc nici în muzica dotată cu valoare artistică integrală și făcută pentru niște auditori și interpreți cu însușiri înalte. Pe alocuri, cel puțin, nu sîntem atenți, de fapt, la opera de artă, ci ne lăsăm stimulați instinctiv de mișcare și de frumusețea sunetelor, ori ne dedăm cu voluptate unor reprezentări pur personale (cf. pp. 116-117). Colaborarea motorie care ne silește picioarele să adopte aceeași măsură, în cazul ritmurilor de marș ale muzicii militare, prinde viață uneori chiar atunci cînd ascultăm cu atenție limbajul de fantome a patru știme în cvartet[2]; dacă audiem una din fermecătoarele suite ale lui Bach, să zicem suita pentru flaut în si minor, plăcerile ritmice și sonore sînt înconjurate de asociații arbitrare, de exemplu, de imagi-

---

[1] Thomas Mann, *Buddenbrooks*, 1901, II, pp. 168-169; cf. II, pp. 522 şi urm. [cf. Thomas Mann, *Casa Buddenbrook. Declinul unei familii*, traducere de Ion Chinezu, Bucureşti, ESPLA, 1957, vol. II, p. 117; cf. şi pp. 356 şi urm.]

[2] Richard Baerwald susține, pe baza unei cercetări de ansamblu, că ar exista „persoane foarte înzestrate muzical și foarte receptive printre cei care reproduc muzica într-un mod pur motoric" („Zeitschrift für Ästhetik", IX, p. 339). Cf. Vernon Lee, *Fragebogen über die individuelle Empfänglichkeit für Musik* [*Chestionar privind receptivitatea individuală la muzică*], în „Zeitschrift für Ästhetik", II, p. 543.

nile figurilor unui menuet rococo. Desigur, muzica de societate şi muzica artistică sînt fundamental deosebite ca esenţă şi ca efect. Cea dintîi este un amuzament plăcut, cealaltă ceva serios, prima o binefacere pentru cel mai sărac şi mai necunoscător, cealaltă e lipsită de influenţă asupra celui care se luptă cu grijile vieţii, cea dintîi este cea mai simplă din punct de vedere sentimental şi mai populară, cealaltă cea mai de nepătruns şi mai abstractă dintre toate artele. Şi totuşi, observarea celor ce creează, a celor ce interpretează şi a celor ce gustă ne învaţă că ei rămîn înrudiţi pe toate treptele activităţii lor. Îndeosebi oamenii la care orice artă se transformă imediat în ceva real, prefăcîndu-se într-o acţiune dramatică, îşi însufleţesc sistematic ritmurile muzicii din *Parsifal* întocmai ca pe acelea ale unui şlagăr. Cine înţelege lucrul în acest mod nu are deloc nevoie să recunoască ce anume se petrece în chip pur muzical, ci se lasă doar incitat sau calmat de sunete. Este cunoscută lauda artei muzicale exprimată de mai multe ori de Shakespeare, este cunoscută apoi confesiunea lui Nietzsche despre experienţele sale cu muzica din *Carmen* a lui Bizet. Stendhal mărturiseşte cam în acelaşi sens: „Am simţit în seara aceasta că muzica, atunci cînd e perfectă, pune inima exact în aceeaşi situaţie în care se găseşte cînd se bucură de prezenţa fiinţei iubite, cu alte cuvinte, că ea dă fericirea cea mai vie din cîte există, după cît se pare, pe pămînt. Dacă s-ar întîmpla aşa cu toţi oamenii, nimic în lume nu i-ar dispune mai mult la iubire. Dar am notat încă la Neapole, acum un an, că muzica perfectă, ca şi pantomima perfectă, mă îndeamnă să mă gîndesc la ceea ce formează acum obiectul reveriilor mele şi face să-mi vină idei excelente; la Neapole, ele priveau mijlocul de a-i înarma pe greci" (*De l'amour*, cap. XVI)[1]. Veţi fi de acord că muzica însăşi va trebui să-i scape, în cele din urmă, cu totul, aceluia care o gustă astfel. Arta serioasă şi strictă nu ne lasă libertatea să reflectăm asupra problemelor politice. În fond, arta muzicală rămîne pentru astfel de prieteni ai muzicii pe acea primă treaptă a zgomotului stilizat, numai că nu e gustată doar ca o distracţie de desert ori ca un banchet pentru urechi, ci ca un mijloc de anestezie sau ca un stimulent.

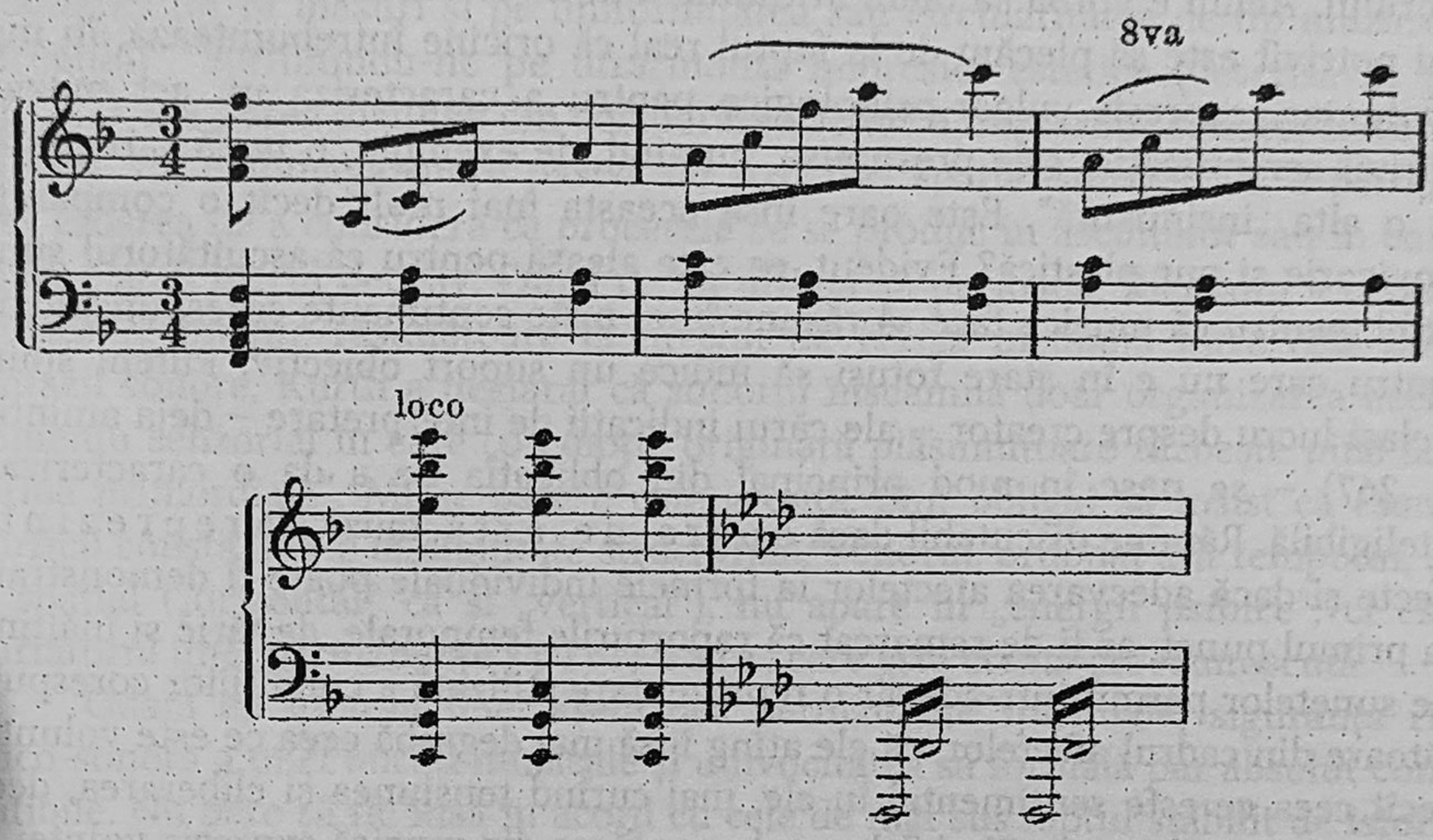
Tocmai o situaţie cunoscută în mod general ne arată unde trebuie căutat celălalt sens al muzicii. Mă refer la maturizarea nemaipomenit de precoce a geniilor muzicale. Nişte copii de opt ani pot realiza cele mai uimitoare lucruri în înţelegerea, practicarea, ba chiar crearea de muzică; un popor atît de total lipsit de cultură ca acela al ţiganilor dă la iveală producţii muzicale remarcabile. Este greu de găsit în celelalte arte ceva de acest gen, fiindcă înţelegerea lumii şi a oamenilor, de care au nevoie poeţii şi pictorii, poate fi dobîndită numai în mod treptat, chiar şi de către cei mai talentaţi. Muzica nu are nevoie însă, în conţinutul său, de nici un fel de relaţii cu realitatea. Din cauza provenienţei lor aparent supraterestre, sunetele au devenit, încă de timpuriu, centrul unui simbolism cu sensuri profunde. Ele sînt într-adevăr evenimente cu valoare auto-

[1] [Cf. Stendhal, *Despre dragoste*, traducere de Gellu Naum, Bucureşti, EPLU, 1968, pp. 48-49.]

nomă, de un gen propriu, nefiind, precum culorile și formele, niște însușiri care apar legate de lucruri. Sunetele își au legitatea lor, pentru ele înseși, nu se bizuie pe modele ale naturii sau ale sufletului, se revelează cu toate regulile firii predestinate și se refuză adeseori celui mai fin gust estetic. Muzica bună este adesea doar o conexiune de forme sonore în mișcare. Nu aș fi în stare să spun ce fel de reprezentări din realitate și ce gen de tulburări sentimentale ar putea avea ascultătorul, cu o justificare obiectivă, audiind fugile lui Bach. Asemenea capodopere conţin desigur fantazie și interiorizare, dar ele nu exprimă nici o stare sufletească precis determinabilă; cine vrea să deducă din ele în ce dispoziție psihică se află autorul lor? Ele acționează prin împărțirea pasajelor și legitatea dezvoltării ştimelor lor. În timp ce zgomotele plăcute și distractive sînt preluate asemenea excitațiilor fiziologice, arta spiritualității și a izolării cere să fie înțeleasă și trebuie să fie înțeleasă. Este necesar să știm dacă tonalitatea și genul muzical, ritmul și măsura sînt păstrate sau schimbate, trebuie să reținem tema şi să recunoaștem schimbarea ca atare, trebuie să înțelegem împărțirea ştimelor, să urmărim mișcarea, să salutăm cu bucurie scopul, pe scurt, trebuie să facem să ne funcționeze sprinten atenția. Ne bucurăm atunci de combinațiile tonale în puritatea lor, de revenirea melodiei, de apariția unor motive mai vechi, de dezvoltarea, legătura, tranziția lor, de intervenția diferitelor instrumente și de mii de alte atracții care cu greu pot fi surprinse în cazul unei simple asistări comode ori sub presiunea unor cu totul alte îngrămădiri de gînduri. Nu numai opera muzicală, ci și ascultătorul trebuie să îndeplinească anumite condiții, pentru ca arta să intre pe deplin în drepturile sale.

Am vorbit despre forța senzorială şi autonomia formală a muzicii. Mai lipsește însă un al treilea element. Îl recunoaştem dintr-un exemplu deseori folosit. În simfonia pastorală a lui Beethoven, dansul țăranilor este brusc întrerupt și bașii intonează foarte încet o notă care iese din tonalitate (cf. *infra*). Această alterare bruscă, o suferință pentru ureche, strică construcția formală; ea nu poate fi justificată prin nici una din concepțiile noastre obișnuite. Și totuși, pasajul acesta aparține celor mai minunate din întreaga simfonie. Pentru motivarea frumuseții sale sublime, ni se oferă teoria că muzica este expresie. Ascultătorul ar înțelege și ar gusta evenimentul datorită faptului că s-ar insimți, că ar descoperi viața sufletească din sunete și le-ar socoti ca pe niște simboluri ale unui sens mai profund. Artistul creator de rang mai înalt este desigur, în primul rînd, un domnitor în împărăția ritmic-acustică, apoi cunoscătorul unei lumi de forme, dar în al treilea rînd și cineva care găsește tonurile eliberatoare pentru stările sale sufletești. Și deoarece noi posedăm o capacitate originară de a exprima mișcări sufletești prin sunete, putem simți ceea ce se revelează în multe bucăți muzicale, deși nu în toate, ca emoție psihică și chiar ca orientare spirituală generală. Totuși, problema propriu-zisă nu e încă atinsă. Ea constă în întrebarea dacă și în ce măsură straturile inferioare și efectele psihice sînt condiționate de natura specială a muzicii și

cum se face că la ceea ce este încîntător sub raport senzorial şi la forma mişcată sonoră, se mai adaugă şi o semnificaţie transpusă. Nu orice emoţie dezlănţuită de sunete trebuie recunoscută ca obiect al ştiinţei artei. Este vorba de emoţia întemeiată în chip dovedit în obiect, sau de enigma care face ca elementul sufletesc să poată căpăta o existenţă exterioară în legătură cu ritmurile şi armoniile. Deoarece, în cursul expunerii generale, s-au adus deja, nemijlocit sau mijlocit, diferite contribuţii la lămurirea chestiunii, vom examina acum cu toată atenţia doar punctul principal.




În ştiinţa muzicii, s-a dezvoltat o „hermeneutică" ce a apărut mai întîi în revistele de muzică şi în biografiile de muzicieni, iar după aceea a devenit din ce în ce mai autonomă şi mai deplin valabilă artistic şi ştiinţific. Ea a fost clădită pe ideea, provenind încă din secolul al XVII-lea, cum că o bucată muzicală nu ar fi o structură formală, ci ar însemna o legătură, o potenţare şi o compensare de afecte variate. La aceasta s-a referit Hermann Kretzschmar[1]: „afectele, adică însuşirile caracteristice ale senzaţiilor, reprezentărilor şi ideilor se întruchipează în motive şi teme, în figuri sonore în general"; există aşadar sarcina de „a citi aceste afecte din sunete şi de a reda în cuvinte osatura evoluţiei lor", adică de a-i da viaţă cu chipuri şi întîmplări din propria experienţă, din lumile poeziei, visului şi presimţirii. Orice bucată muzicală poate fi înţeleasă, în chip general uman, pînă la un anumit grad – fapt pentru care, după

[1] În „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters" pe 1902, pp. 54 şi urm., Kretzschmar aminteşte de Mattheson (1739), care dă indicaţii cum trebuie să reprezinte compozitorul mînia, curajul şi alte mişcări sufleteşti – şi de Quantz (1752), care distinge un afect principal şi unul secundar: nu e destul să ţii seama de afectul principal, ci interpretul ar trebui să fie el însuşi lămurit asupra afectului ce se află la bază, chiar şi în cea mai mică parte de măsură – de exemplu, într-o scurtă apogiatură.

Kretzschmar, „muzica absolută" este o inepție tot atît de mare ca și poezia metrică și ritmată fără idei – iar ceea ce este înțeles se poate descrie prin cuvinte. „În multe cazuri, arta explicării va trece, chiar și în compoziția instrumentală anonimă, dincolo de stabilirea afectelor și va fi în măsură să indice sau să presupună obiectele la care se referă afectele. Mijloacele în acest scop le oferă biografia și istoria".

Va trebui să discutăm mai pe urmă dacă este într-adevăr posibil să descoperim obiectele sau evenimentele care stau la baza sentimentelor compozitorului. Acum e vorba să luăm atitudine față de teoria afectelor ca atare. Cel mai potrivit este să plecăm de la faptul real că oricine întrebuințează, în mod involuntar, expresii vulgar-psihologice pentru a caracteriza un act muzical potrivit semnificației sale presupuse, numind, de exemplu, o temă „arogantă", iar o alta „insinuantă". Este oare însă aceasta mai mult decît o comparație provizorie și pur plastică? Evident, ea este aleasă pentru că ascultătorul simte astfel, pentru că muzica face să răsune în el niște sentimente corespunzătoare, pentru care nu e în stare totuși să indice un suport obiectiv. Putem spune același lucru despre creator – ale cărui indicații de interpretare – deja amintite (p. 267) – se nasc în mod principal din obligația de a da o caracterizare inteligibilă. Rămîne discutabil dacă opera de artă muzicală reprezintă afecte și dacă adecvarea afectelor la formele individuale poate fi demonstrată. La primul punct, ar fi de remarcat că raporturile temporale, de tărie și înălțime ale sunetelor permit într-adevăr o reprezentare stilizată a condițiilor corespunzătoare din cadrul afectelor, că ele ating însă mai degrabă ceea ce este voluntar decît ceea ce este sentimental în ele, mai curînd tensiunea și eliberarea, decît plăcerea și neplăcerea. Cînd Schopenhauer făcea din muzică expresia voinței, el avea dreptate în sensul că vioiciunea unui eu (care nu coincide cu ființa omului ce acționează) se oglindește în urcarea, flexiunea, rotunjirea și combinarea sunetelor. Poate că el simțea și acea trăsătură durabilă în modificarea valorilor de timp și de forță, care fac din bucata muzicală un întreg, așa cum și voința face din lume unul. Atît doar că Schopenhauer prea vedea totul dinspre metafizică și uita că, pînă la urmă, este vorba de ceva auditiv.

Întrebarea următoare e dacă iradierea conținutului de voință și de sentiment, în forme speciale, poate fi făcută inteligibilă pînă la capăt. Se poate răspunde afirmativ întrebării, dacă se scoate în evidență mai puternic decît se face în teoria afectelor, caracterul unitar pe care tocmai l-am arătat. Chiar continuatorii și inamicii teoriei accentuează încă prea puternic durata temporală și caracterul schimbător. Arnold Schering, de pildă, descrie admirabil[1] corpul agitat al sunetului care crește potrivit unor legi constructive ce se află în sunetele înseși: o uriașă varietate de forțe dinamice, ritmice, melodice, armonice intervin împreună – în parte, conform legilor simple: înalt-profund, tare-

[1] „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", IX, pp. 168-175.

slab, consonant-disonant ş.a.m.d., în parte, după opoziţiile cu caracter formal: temă-antitemă, repetiţie-variaţie, tonică-dominantă ş.a.m.d. Însă această descriere a unor despărţiri şi împăcări continue desfiinţează structura. Într-adevăr, sunetele stau alături şi în spaţiul unui ton. Tot ce este armonic ca atare se asortează „vertical" – cum se spune astăzi adeseori. Dar şi părţile unei game trebuie totuşi să se poată transforma într-o structură de natură spaţială, pentru a fi perceptibile ca formă. Această coexistenţă durabilă se întemeiază – după Riemann – pe „relaţiile de înrudire armonice recognoscibile ale tonurilor, pe ordonarea lor în măsuri şi pe uniformitatea sau circularitatea de tip muzical a întregului". Sprijinindu-ne pe dizarmonia impresiei estetice (descrisă în pp. 110-111), am putea distinge din colaborarea activă a mişcărilor sonore, ca valori volitive vii, o înmagazinare pasivă de structuri spaţial-sonore. Nu e permisă însă eroarea de a considera că procesele ce se produc în ascultător sau în compozitor ar fi lucrul decisiv. După ce, în ultima sa perioadă, Riemann a coborît muzica realmente răsunătoare la nivelul de verigă mediană între cele două fantazii sonore, Kurth a declarat că sonorul înseamnă doar organizarea acelui domeniu senzorial în care „o emoţie originară plăsmuitoare răzbeşte pînă la o formă primordială". Mi se pare o cale greşită. Sînt obligat să insist că esenţa muzicii constă într-o audibilitate structurată. Sonorul, ordonat atît temporal, cît şi spaţial („orizontal" ca şi „vertical"), nu apare în „energii psihice", ci este purtătorul unei permanenţe s p i r i t u a l e, care este creată şi recunoscută.

Odată cu ipoteza unei asemenea permanenţe spirituale, siguranţa ritmico-sonoră a unei bucăţi muzicale şi univocitatea sa formală par absolut compatibile. Nu pare să fie însă în acord cu cele de mai sus faptul stabilit de istoria muzicii că aceleaşi melodii au fost utilizate pentru cele mai diferite texte, fiind socotite expresive şi caracterizante în toate cazurile folosirii lor. Cum stau lucrurile atunci în legătură cu aceasta şi cu afirmaţia subliniată mai sus că s-ar putea conchide de la muzică la obiecte şi la procese? În mod absolut sigur, limbajul alegoric al muzicii este extrem de bogat în înţelesuri. Ar fi însă nechibzuit să ne plîngem de asta. Particularitatea fiecărei arte este legată tocmai de nişte limite sau de lipsuri şi dacă muzica pierde în determinare, fiindcă poate corespunde cu un acelaşi produs unor stări sufleteşti opuse, poezia este, pe de altă parte, mărginită, întrucît trebuie să reducă la cuvinte inexprimabilul, a cărui caracteristică constă în indicibilitate. Dar ce cîştig este obţinut în acelaşi timp! Din fluiditatea mijlocului său decurge capacitatea artei muzicale de a sfărîma biruitoare barierele cu care separăm adesea între ele părţi deosebite ale psihicului, din ea decurge capacitatea sa de a translumina esenţa unitară a sufletului în toate manifestările sale. Lotze a arătat în exemplele următoare cauza bunăvoinţei cu care ne cucereşte muzica: „Nu justeţea, ci tocmai consecvenţa de nezdruncinat a acţiunii, care este simbolul său formal, se poate reprezenta muzical, nu năzuinţa neîncetată şi decisă a sufletului omenesc spre un ţel oarecare, ci tocmai alternanţa dintre încordare şi osteneală şi întoarcerea

constantă la acelaşi avînt ce se înteţeşte totuşi mereu; nu bunăvoinţă şi speranţă, ci pătrundere elastică în împrejurări care, străine fiind sensului originar al dezvoltării, sînt totuşi preluate acum şi transfigurate armonic de muzică..." (*Kleine Schriften* [*Opere minore*], 1891, III, p. 213). Mai general spus: gamele nu imită sentimentele în toate dimensiunile lor. În loc de asta, ele se mulţumesc cu o indicaţie privind ceea ce se poate numi forma lor, relativă deci la constanţă şi nelinişte, iuţeală şi încetineală, bogăţie de părţi componente şi vid – ca să citǎm cîteva exemple. Dacă ţinem cont de astfel de împrejurări, muzica este de o extremă precizie. Comparînd, din acest punct de vedere, simfonia eroică a lui Beethoven cu programul pe care i l-a atribuit Wagner, va trebui să recunoaştem că melodiile sînt mai pline de caracter decît explicarea lor amorfă. Pot să povestesc desigur că o melodie se îndreaptă ferm spre ţintă sau se pierde în spaţiu, piere pe încetul sau este întreruptă brusc, pot s-o învălui în consideraţii profunde sau s-o ating, în treacăt, cu cele mai delicate comparaţii – în pofida tuturor acestor acte, rămîn la o distanţă infinită de precizarea ei. Are loc însă o determinare cu totul specială, nu aceea a perceperii unei figuri sau a unei noţiuni. Despre piesa lui pentru pian *În noapte*, Robert Schumann relatează: „Mai tîrziu, după ce am isprăvit, am descoperit într-însa, spre bucuria mea, povestea lui Hero şi Leandru... Atunci cînd cînt «noaptea», nu pot să uit tabloul – mai întîi, cum se aruncă el în mare – ea strigă – el răspunde – el ajunge prin valuri, fericit, la ţărm – apoi Cantilena, cînd ei se îmbrăţişează – apoi, cum el trebuie să plece din nou şi nu se poate despărţi – pînă ce noaptea învăluie din nou totul în întuneric. Spune-mi dacă acest tablou ţi se pare şi ţie potrivit pentru muzică" (*Jugendbriefe* [*Scrisori din tinereţe*], 21 aprilie 1838). Pe de altă parte, J. D. Rogers ne dezvăluie în anexa deosebit de valoroasă la *Istoria esteticii* a lui Bosanquet că, fără să cunoască acea scrisoare a lui Schumann, avusese în faţa ochilor, în legătură cu aceeaşi bucată muzicală, o altă scenă imaginară. Lui i s-a părut că, într-o noapte furtunoasă, luna s-ar fi luptat cu norii; cînd ieşea la iveală, cînd dispărea; mai întîi, peste lună spînzura un văl argintiu, pe urmă o învăluiau nori negri, de nepătruns; din cînd în cînd, mai strălucea puţin, însă pînă la urmă lumina se stingea. Punînd faţă în faţă textul celor două descrieri, rezultă aparent compatibilitatea lor: norii corespund valurilor, luna corespunde înotătorului. Tocmai acest element comun trăieşte în muzică.

Dacă am avea în limbajul ştiinţific o replică de natură afectivă la noţiunea generală, am putea spune că aceasta este ceea ce exprimă muzica. În cazul conceptului general de „marfă", pot afla cele mai diverse intuiţii, fiindcă există nenumărate genuri de marfă; o intuiţie este tot atît de bună sau de rea ca şi cealaltă. Totuşi sensul propriu-zis al conceptului se desfăşoară numai într-o judecată, şi anume în determinarea logică exactă a conţinutului său. Astfel, eu pot lega de o operă muzicală cele mai pestriţe imagini, însă adevărata ei semnificaţie expresivă se află în dezvoltarea muzicală exactă a formei de sentiment.

La o considerare mai atentă, devin perceptibile două împrejurări care fac acest principiu mai transparent. În limba noastră extrem de bogată, sensul unui cuvînt este cu totul schimbat din cînd în cînd, printr-o simplă palatalizare: să ne gîndim la „achten" [= a respecta] şi „ächten" [= a proscrie]. În muzică, schimbări minuscule ale aceleiaşi tulpini tematice creează mult mai frecvent nişte ramificaţii care se îndreaptă în direcţii opuse. Şi de obicei aceasta nu e o întîmplare. Înţelepciunea artistului poate reliefa mai degrabă, în mod conştient, comunitatea de familie a ceea ce are tendinţa să se separe. Cînd acelaşi motiv, schimbat într-un mod abia perceptibil, zugrăveşte începutul fericit şi sfîrşitul trist al unei cariere eroice, simţim că elanul tineresc superb şi automoderaţia vîrstei sînt legate de rădăcină. Dar aceasta este într-adevăr natura sufletului nostru. Cine îndrăzneşte să calculeze exact unde încetează dragostea pasionată şi unde începe ura?, unde trăieşte fidelitatea nobilă, ori unde domneşte obişnuinţa tocită?, unde e mai mare puterea: în faptă sau în renunţare?, unde simţim masculin sau feminin, obiectiv sau personal?

În *Recviem german* de Brahms, textul unei fraze cîntate în formă de fugă începe cu cuvintele: „Sufletele drepţilor sînt în mîna Domnului şi nici o durere nu le atinge". Mîinii ocrotitoare a lui Dumnezeu îi corespunde în compoziţia unui sunet – un *re* profund, produs de timpane şi băşi – care este menţinut pe toată durata fugii. Faptul că Dumnezeu este începutul şi sfîrşitul tuturor lucrurilor, că e omniprezent şi resimţit pretutindeni, că pe această temelie se înalţă orice vietate, că el nu este atins de luptă şi de nemişcare, de devenire şi pieire – acestea şi multe altele încă sînt exprimate muzical în acest fel. Din acest exemplu nu trebuie să se deducă, din nou, doar că un procedeu formal al muzicii poate face să răsune în sentiment o condiţie spirituală, ci mai trebuie căpătată şi o altă înţelegere. Dacă, în cursul audiţiei, concepem acele idei sau nu este oarecum o chestiune personală. Ţine în schimb de problema însăşi „covibrarea" unor orientări psihice similare, în deplină contopire cu ceea ce se întîmplă din punct de vedere muzical. Imaginile şi noţiunile care, potrivit naturii lor, trebuie să rămînă în afara procesului sonor, nu formează miezul psihologic al muzicii. Lucrul hotărîtor este mai curînd acela că îndemnurile sufleteşti – amintiri, idei, sentimente, asociaţii – capătă o coloratură care lipseşte la receptarea altor opere de artă. Ele sînt înduplecate şi atrase irezistibil în elementul muzical. De abia în acest mod obţin ele legătura cu însuşirile sensibile şi formale ale bucăţii şi numai prin aceasta surprind o părticică din întregul care umplea cîndva sufletul compozitorului. Este greu de dat socoteală în cuvinte despre această schimbare de culoare a activităţii psihice. Dar ea se poate demonstra oricînd în starea interioară. Ca şi suflarea sfîntului duh de Rusalii, muzica coboară deasupra noastră şi ne face în stare să vorbim limbi străine. Astfel, sfera de bucurii şi de suferinţe a muzicii se întinde de la excitaţia fizică pînă la acel imperiu, care nu e din această lume, de la zgomotul organizat pînă la „arta tăcerii sonore".

## 4. Mimica și arta teatrală

Teatrul este o lume pentru sine[1]. Forţa scenei se sprijină pe decor și consum, pe frumuseţea femeilor și talentul bărbaţilor și, pe lîngă ele, desigur, și pe valoarea pieselor reprezentate. Cînd se apreciază artele legate de teatru ca simple acte de execuţie, cînd se compară poetul dramatic cu compozitorul, apoi regizorul și actorul cu dirijorul și muzicianul, se nesocoteşte adevărata stare de lucruri. Teatrul este cu mult mai independent faţă de dramă decît muzicianul creator secund faţă de partitura încredinţată iscusinţei sale. Pe de altă parte, arta dramaturgiei nu este nici pe departe atît de dependentă de scenă, pe cît este muzica scrisă faţă de transpunerea în muzică audiată. Cu oarecare exagerare, dar nu fără dreptate, un specialist a spus de curînd: arta interpretării dramatice trebuie să trăiască din plin într-un „element exogen", fiindcă pe cînd muzicianul cîntă în muzică, mimul nu joacă teatru, ci literatură; două domenii complet distincte trebuie conciliate prin „pura artă dramatică" (în realitate, regizorul este arhitectul reconcilierii). În tot cazul, artei scenice i se cuvine o considerare specială – în timp ce nu e nici un loc în această carte pentru activităţile propriu-zis reproductive.

Avem însă realmente dreptul să separăm într-atît dramaturgia și teatrul? Ernst von Wildenbruch afirmă: „De abia cînd dramaturgul vede trecîndu-i pe dinainte, ca un spectator printre alţi spectatori, propriile lui personaje, el este pus la distanţa convenabilă, ca perspectivă, faţă de opera sa... Odată cu ora reprezentaţiei, începe pentru dramaturg ... adevărata activitate ..." (*Prefaţă* la ed. a 2-a din *Die Karolinger* [*Carolingienii*]). Desigur, poetul dramatic poate fi încurajat de repetiţii și de reprezentaţie ca și compozitorul debutant de sunetul operei sale realizat de orchestră, sau ca tînărul scriitor de aspectul oarecum străin al cuvîntului tipărit și de nebănuita scurtare a dimensiunilor. Ceea ce creatorul nu bănuia mai înainte stă acum în mod palpabil în faţa sa: lungimi exagerate îi devin sensibile, o digresiune abruptă îi apare vizibilă, fraze care arată minunat pe hîrtie cad fără posibilitate de salvare, altele cîștigă miraculos în semnificaţie – ș.a.m.d. Un dramaturg fără scenă pare să semene cu un sculptor care se opreşte la modelul în lut, fiindcă îi lipseşte marmura. Singura sa misiune pare a fi aceea de a crea suporturi pentru scenă, aceea de a scrie pornind din inima artei spectacolului.

Cu toate acestea: sau rămîne pe treapta compozitorului, care vrea să compună pentru a-l îndatora pe virtuoz – sau recunoaşte că scena este mai mult decît un mecanism de execuţie. În general însă, afirmaţiile făcute pînă aici

---

[1] Chiar în istoria teatrului acest principiu nu pătrunsese încă pînă deunăzi. De abia Max Herrmann a separat (în *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* [*Cercetări cu privire la istoria teatrului german din Evul Mediu și Renaștere*], 1914), în mod tranșant, istoria teatrului de istoria literaturii dramatice.

nu trebuie să rămînă necombătute. Există trei poeţi dramatici a căror imaginaţie lucrează atît de bogat şi sigur, încît întregul aparat exterior este anticipat de spiritul lor, întocmai după cum compozitorii înnăscuţi nu află nimic nou şi esenţial din execuţia orchestrală a creaţiei lor, fiindcă toate timbrurile erau prezente urechii lor spirituale. Cunoaştem chiar poeţi care se împotrivesc serios aroganţei scenei şi nu vor să admită că o dramă este terminată de abia prin reprezentare. Aproape că se tem de întruparea acelui suflet care pluteşte liber în cuvinte. Şi au motive temeinice pentru asta, fiindcă – aşa cum ştie orice cunoscător – teatrul se află într-o contradicţie necesară cu dramaturgul. Tinerii poeţi îndrăznesc mereu un atac reînnoit împotriva acestei citadele a tradiţiei şi, de fiecare dată, trebuie să recunoască faptul că teatrul merge pe propriile sale căi, că regizorii şi actorii privesc drama aproape numai ca pe o schiţă, ce poate fi scurtată şi modificată după plac, din care ei plăsmuiesc opera de artă, în virtutea propriei lor suveranităţi. Nicăieri nu are cineva atîta simţ conservator, o memorie atît de fidelă ca în teatru; vechiul tipic este un spirit de culise cumsecade şi îndrăgit; oricărei înnoiri şi oricărei dorinţe a dramaturgului i se opune cu îndărătnicie o rezistenţă obtuză. Dar acest etern caracter retrograd al teatrului trebuie să-şi aibă raţiunile sale mai profunde. Nu se poate ca simpla inerţie să fie cauza împrejurării că piesei *Faust* i se atribuie mereu o diformitate sau că li se refuză ascultare poeţilor care sînt constrînşi de extensiunea firească a subiectului şi de propria lor fantazie puternică să creeze drame duble. În realitate, mimica şi arta teatrală îşi cer drepturile proprii şi de aceea dramaturgul trebuie să se teamă de teatru, chiar dacă îl iubeşte.

Raportul creaţiei literare cu scena se apropie de raportul credinţei cu biserica. Evlavia tăcută, spiritualizată, înclină să se retragă sfioasă de la formele unui serviciu divin organizat strict în comun; ea resimte orice exteriorizare ca pe o daună pentru interiorizare. Şi poetul dramatic, al cărui sentiment vital iradiază în acţiuni, caractere şi dialoguri, nu are nevoie încă să fie, din această cauză, un prieten al teatrului. Dimpotrivă, ceea ce ţine de teatru o dată pentru totdeauna şi ceea ce se numeşte foarte potrivit teatral, toată găteala exterioară şi brutalitatea reprezentării, adecvată podiumului făcut din scînduri – aceasta îi alungă pe unii la fel de tare pe cît îi atrage pe alţii. Contradicţia pierde din acuitate odată cu recunoaşterea faptului că în reprezentaţia scenică şi în nevoia de teatru sînt active alte momente decît cele poetic-artistice. Forţa culturală a teatrului seamănă cu aceea a bisericii: ea nu se nutreşte numai din profunzimile artei poetice, după cum nici biserica nu poate sluji niciodată numai acelei atitudini sentimentale personale, pe care o numim emoţie religioasă. Teatrul a aparţinut de altminteri vreme îndelungată şi cultului; iar cultul nu se mărgineşte la hotărîrea personală de a crede. Întrucît am vorbit deja despre formele primitive ale teatrului, să amintim acum de misterele sau ministeriile (serviciu bisericesc) medievale, care erau compuse şi dirijate de cler, fiind rezervate unei reprezentări populare a naraţiunilor evanghelice; ne putem gîndi şi la acele

*autos sacramentales* ale lui Calderón şi la festivalurile din epoca noastră, ca să ne fie limpede cît de adînc e cufundată în inimile omenirii această legătură. Adevărul e următorul: teatrul se înfăţişează comunităţii vitale împreună cu diferite alte forţe, dar rămîne o fiinţă pentru sine. Numai că noi nu mai băgăm de seamă cît de ciudat este faptul că ne ducem la teatru pentru a vedea nişte opere dramatice reprezentate de actori şi într-un cadru scenic. Ar trebui totuşi să ne gîndim la ceea ce mai rămîne, de fapt, în amintire dintr-o reprezentaţie. Nişte sunete de glasuri, gesturi convingătoare, unele tablouri – ceva complet diferit de ceea ce simţim vibrînd în noi după lectură. Chestiunea pe care am discutat-o deja, dacă unei descrieri poetice îi corespund imagini vizuale, se lărgeşte de asemenea prin includerea artei teatrale. Poate că avem o reprezentare sub formă de imagine, cînd citim felul în care Hero descrie acţiunea temerară a lui Leandru; cînd o actriţă pronunţă însă aceste cuvinte cu cea mai mare emoţie, nu vedem nimic, ci doar împărtăşim emoţia. Tot astfel, cititorul dramei *Penthesilea* poate obţine, din scena a treia a primului act, o imagine fugitivă a întîmplărilor descrise acolo; spectatorului i se comunică totuşi starea sufletească a celor ce vorbesc. Din orice parte am privi lucrurile – fiinţa teatrului nu se poate subordona creaţiei literare.

Apare, prin urmare, datoria de a sesiza caracterul specific al artei actoriceşti şi teatrale. Teoria şi practica artei actoriceşti evoluează, încă din epoca tragicilor greci, în dubla contradicţie dintre idealism şi realism, dintre mimica vorbită şi mimica gestuală. Actorii idealişti preferă de obicei retorica, pe cînd realiştii neglijează frumuseţea discursului şi se dăruiesc cu pasiune capacităţii expresive a corpului. Nu ezit să văd în această grupă, pe principalii reprezentanţi ai unei arte mimice autonome. Pentru că prin corp se exprimă întreaga stare de spirit şi nu doar o emoţie fugară, ca şi cînd sufletul ar fi într-adevăr o *idea corporis*[1]. Din contra, procesele psihice complet desprinse de elementul trupesc, cărora cuvîntul articulat le dă expresie nu cu mult mai altfel decît litera mută, aparţin creaţiei poetice – în mod principal însă, nu artei actoriceşti. Bineînţeles, trebuie făcute imediat două rezerve. Actorul şi numai el singur creează ritmul discursului atît de important pentru spiritul personajului, numai el decide în privinţa tuturor nuanţărilor înălţimii şi tăriei tonului, ca şi asupra schimbărilor timbrului. Aproape în fiecare rol se găseşte prilejul de a intercala sunete nearticulate; în acestea, ca şi în cuvîntul pronunţat, actorul îşi poate dovedi propria artă de a exprima sufletul. Toate acestea nu sînt prevăzute în opera dramatică, ci lăsate pe seama liberei decizii a artistului. Ca atare, se poate foarte bine discuta despre o mimică vorbită[2]. Mai departe,

---

[1] [Idee a trupului]

[2] Excelente observaţii în legătură cu aceasta se găsesc la Julius Jenner, *Über Versmelodie* [*Despre melodia versului*] („Zeitschrift für Ästhetik", VIII, pp. 247-272 şi 353-402). Sînt detaliate aici chestiunile privind jocul timbrurilor vocii, raporturile

exprimarea energică a textului se află spiritualiceşte pe o treaptă superioară și este cea mai aproape de conținutul creației dramatice. Ca personalități, bunii vorbitori trebuie prețuiți cel mai mult printre actori. A fost totuși un gest prea îndrăzneț cînd, în secolul al XVIII-lea, Riccoboni a fixat pentru prima oară stilul actoricesc în sensul că numai sufletul trebuie să intre în acțiune și că atenția spectatorului trebuie să fie complet deturnată de la exterior. Căci atunci unde mai rămîne deosebirea dintre lectura pe roluri și o adevărată reprezentație teatrală? Unde mai rămîne opoziția neîndoielnic existentă între un mim și un bărbat ca Tieck sau Werder? Odinioară, agilitatea corporală era chiar mai importantă decît talentul zugrăvirii psihicului: dansul și cîntecul de dans sînt o componentă esențială a reprezentațiilor scenice pînă la *Visul unei nopți de vară* – bătălii, lupte, dueluri străbat tragedia, jocuri grosolane și trucuri de schimbare rapidă a măștilor apar în farse. Și astăzi încă, elocvența corpului este atît de intensă în arta pasională a italienilor și în cea feminină a japonezilor, încît reprezentația devine aproape pantomimă, iar cuvîntul poetic pare să nu mai fie de folos.

Actoria este și rămîne o artă primitivă. Legată de accidentele propriului trup – împiedicat de picioare strîmbe, nevoit să facă o virtute din nefericirea unui glas strident, actorul seamănă cu un negustor care își tîrîie mereu cu el tot capitalul. Această comportare economică primitivă este suportabilă la cei tineri, cărora în genere le stă mai bine simularea și auto-deghizarea, țipetele și țopăiala, decît bătrînilor. Și chiar și comportarea în viață a comediantului mîzgălit țigănește se poate suporta în tinerețe, pe cîtă vreme ea înseamnă o nenorocire pentru cel care îmbătrînește și care este obligat la ordine și la siguranță. În sfîrșit, drama pretinde actorului o capacitate de transformare, care nu e găsită cu aceeași ușurință de o personalitate cu totul formată, ca de un tînăr. La aceste cauze ale primitivității artei actoricești se mai adaugă una, care e de natură diferită: în prestația artistică sînt preluate unele părți din realitate aproape neschimbate. Cînd pe scenă se bea și se mănîncă, se cîntă la pian sau se scrie o scrisoare, cînd se strîng mîinile, se schimbă sărutări, se produc încăierări, toate acestea se pot petrece cam ca în viața reală. S-a discutat, desigur, de multe ori, dacă o actriță trebuie să accepte sărutări adevărate și un actor palme autentice; s-a căzut însă de acord că o interpretare prefăcută la pian și graba frenetică a celui care, în aparență, scrie au un efect prost. În orice caz, există principial posibilitatea de a intercala situații din viață fără a se ciurui structura artistică – așa cum se întîmplă cu inserarea de bucăți de postav într-un tablou, sau de zgomote naturale în muzică. Aceasta trimite însă, din nou, la o treaptă inferioară a existenței artei.

Oricum, ea rămîne o existență artistică. La fel cu alți artiști, actorul vrea să dea expresie unei trăiri, și anume vrea s-o comunice într-un mod care nu

---

înălțimii tonului (tonuri proprii ale vocalelor, melodia frazei) și arhitectura sonoră a perioadelor.

poate fi găsit altminteri nicăieri în aceeaşi stare perfectă. Aşa cum asasinul se simte împins la mărturisire, actorul înnăscut se simte îndemnat să-şi dea frîu liber şi să se dăruiască cu totul în sonoritatea cuvintelor, în diferite mimici, în gesturi. Cu o neruşinare ce se dezlănţuie mai lesne în faţa mai multor ascultători decît în faţa a mai puţini, el transpune trăirea impusă de poetul dramatic în intonaţie şi în gestică, subliniază cuvintele prin mimică şi saturează corpul cu un suflet ce ia formă vorbită. Noi ne putem împărtăşi cu toţii unii altora ceea ce serveşte scopului, ceea ce este obiectiv ori spiritual, dar dăm greş cînd e vorba de ceea ce este propriu-zis sufletesc – şi din această cauză nu ne înţelegem; numai actorul are puterea de modelare a tonului şi a mişcării convingătoare. El intervine cu toată corporalitatea sa pentru ca dintr-un conţinut de idei artistice să rezulte un conţinut vizibil. Eul actoricesc este saturat tocmai cu ceea ce este de natură vizibilă, în contrast cu eul liric, la care aproape totul poate rămîne neprecizat: aspectul, sexul, profesiunea, trecutul, viitorul.

Arta noastră actoricească modernă nu se va preface în pantomimă; sarcinile ei sînt prea complexe şi prea profunde. Cu toate acestea, trebuie să vedem în limbajul gestual – în mod absolut – limbajul propriu-zis şi particular al actorului. Acest limbaj poate fi limitat la cîteva genuri de discurs neschimbat – tenorii furnizîndu-ne exemplele cele mai hazlii, iar intriganţii care se furişează şi sentimentalii care îşi ridică privirile, pe cele mai cunoscute. Limbajul respectiv se poate dezvolta însă şi în sensul bogăţiei şi al autonomiei. Datorăm ştiinţei, oarecum, toate regulile ortografiei fizionomice, în cadrul căreia actorul trebuie să se mişte în mod liber. În practica artistică, la legile sigure ale fizionomiei şi ale mimicii se adaugă însă încă două principii. Mai întîi, nu e necesar să se lege de mişcările corporale vioaie şi nişte schimbări de mimică: pe de o parte, o mişcare puternică are un efect destul de mare pentru a-l determina pe spectator la completarea procesului fizionomic ce trebuie presupus – pe de altă parte, o zguduire a trăsăturilor faciale ori chiar contracţia unui singur muşchi la ochi sau la gură, păstrîndu-se de altminteri corpul nemişcat, pot să producă cea mai vie impresie. Lucrul acesta este valabil cînd vorbim despre artă, nu despre realitate. Celălalt principiu stabileşte ce poate realiza limbajul mut al trupului pentru dezvăluirea unor relaţii dramatice ascunse – şi anume nu mai puţin decît ceea ce izbutesc laitmotivele în orchestra dramei muzicale. Întocmai cum acestea trezesc amintirea anumitor personaje sau evenimente chiar acolo unde nu se vorbeşte despre ele, tot astfel şi actorul poate indica ce anume îi preocupă spiritul, privind, de exemplu, în direcţia în care a ieşit din scenă un personaj. Prin aceasta, artistul extinde oarecum acţiunea dincolo de limitele scenei. El leagă evenimentul vizibil de întîmplările nevăzute, ce sînt deplasate îndărătul culiselor. El face să se ivească în sufletul ascultătorului asociaţii şi amintiri la momentul potrivit, obţinînd toate acestea prin forţa magică a unei simple mişcări sau a unei tresăriri a figurii.

În ce priveşte originea capacităţii de a da formă unui eveniment prin glas şi mişcare, aşa cum nu se întîmplă în nici o altă artă, aşadar originea capacităţii actoriceşti, s-a exprimat părerea că ea şi-ar avea rădăcina în imboldul de a fi „altceva". Tieck vorbeşte despre plăcerea pentru mimică, ce este activă în noi, „aceea de a ne face pierduţi cu totul într-o altă fiinţă, întrucît căutăm s-o reprezentăm cu toată încordarea dispoziţiei noastre spirituale" (*Schriften* [*Scrieri*], 1828, IV, p. 100). Nietzsche menţionează „plăcerea pentru simulare, falsitatea cu bună ştiinţă, dorinţa interioară de a intra într-un rol şi o mască, într-o aparenţă" şi presupune că această înclinare este prezentă cel mai mult în familiile din poporul de jos, care „trebuiau să se întindă supuse atît cît le era plapuma, să-şi orînduiască mereu traiul din nou, potrivit unor noi împrejurări, să se arate şi să se înfăţişeze de fiecare dată altfel...". De aceea, Nietzsche şi vede în istoria evreilor „oarecum o pregătire istorico-mondială pentru educarea de actori, o adevărată răsadniţă de actori". Am recunoscut, ceva mai înainte, că plăcerea de a fi altcineva ţine în general de condiţiile artei ca vocaţie şi înţelegem prin urmare că deghizarea din jocul de comedie, ce i se pare nedemnă unei judecăţi naive, nu-i apare totuşi demnă de dispreţ sentimentului g e n e r a l. Însă bucuria copilărească pentru travestire şi simulare, deliciul de a putea juca rolul de rege măcar două ceasuri nu pot conta totuşi ca o explicaţie suficientă pentru orientarea şi prestaţia geniului actoricesc. În afară de aceasta, mulţi actori se reprezintă mereu, în fond, numai pe ei înşişi. Duse[1], de exemplu, transpunea orice caracter în tonalitatea feminităţii instinctive şi a semiconştientului, pornind de la propriul sentiment vital. La astfel de oameni, avem de-a face cu expresia necesară a fiinţei celei mai personale şi, ca urmare, luăm involuntar poziţie faţă de omul respectiv; ne bucurăm de firile pline de sevă şi de forţă, de femeile frumoase, dăruite cu o voce sonoră, de comicii care ne captivează nu prin puterea lor de creaţie, ci pur şi simplu pentru că sînt în genere oameni care produc un efect comic.

Treapta cea mai înaltă a creaţiei actoriceşti este atinsă de îndată ce, pentru a se menţine puternic şi viu sentimentul eului, tinde să se aprofundeze în fiinţe străine. Pentru că este necesar ca una dintre orientări să nu fie contrară celeilalte. Tocmai o viaţă sufletească bogată şi originală poate rîvni să se extindă şi să se consolideze prin empatie. Deoarece acest lucru trebuie spus însă, în general, despre omul de artă, e nevoie să mai adăugăm în ce fel ajunge la expresie trăirea propriei personalităţi şi a celei străine, atunci cînd există un talent actoricesc original. Actorul înnăscut e cel la care tot ce este trăit se exprimă involuntar în intonaţie şi în mimică, la fel cum muzicianul înnăscut trăieşte din plin, în chip involuntar, în sunete. Deosebirea stă în faptul că muzicianul are de-a face cu un proces independent, şi anume cu sunetele şi legăturile dintre ele, pe cînd materialul actorului este propria sa personalitate.

---

[1] [Eleonora Duse (1858-1924): mare actriţă italiană, cu recunoaştere internaţională.]

Artistul-actor este în acelaşi timp subiect creator şi obiect prelucrat. Prin aceasta el se apropie de dansatori şi de artiştii de circ şi poate că nu i s-ar face o nedreptate nici istoriceşte, nici din punct de vedere artistic, dacă am vrea să-l concepem ca fiind punctul cel mai înalt din această serie.

Aici ne lovim de o nouă problemă. Actorul trebuie să se uite complet pe sine, să se transforme cu totul în personajul reprezentat sau trebuie să se plaseze d e a s u p r a rolului său? Dispune el de o asemenea capacitate de transformare încît să poată genera în sine însuşi, sub presiunea ceasului şi a împrejurărilor, dragostea şi ura, se poate simţi el şi rege şi sclav, sau totul este acceptat doar în chip exterior? Ca să formulăm altfel: în ce măsură poate să-şi pregătească actorul creaţia şi cît este de constrîns la inspiraţia de moment? În ultima formulare, întrebarea este una de tip problematic. I s-a dat răspuns de către cei mai buni dintre artiştii practicanţi în sensul că pregătirea cea mai grijulie este indispensabilă, că silinţa nu e atît o virtute cît mai curînd o necesitate, dar că, pe de altă parte, trebuie provocată, printr-o participare interioară în timpul reprezentaţiei, aparenţa de ceva produs în acel moment şi trebuie evitat efectul de răcire a elanului, ce decurge din tot ce este conceput în mod planificat. Enciclopedistul Diderot era desigur de părere că actorul nu are voie „să simtă". După reprezentaţie, să nu-i rămînă nici durere, nici melancolie. „Dumneavoastră, domnule, sînteţi cel care pleacă de aici cu toate aceste impresii. Actorul este obosit, iar dumneavoastră sînteţi trist; el s-a chinuit, fără să simtă ceva, iar dumneavoastră aţi simţit, fără să vă chinuiţi". Paradoxul lui Diderot trebuie totuşi restrîns. Desigur, pe scenă avem voi „să simţim", dar trebuie să putem ţine în frîu chiar şi sentimentul cel mai profund[1]. Cine plînge realmente nu poate vorbi decît neclar ori chiar deloc. Cine se lasă captivat de clipă este incapabil să producă un întreg care să pară turnat dintr-odată. Şi diletanţii pot să simtă profund; dar misiunea maestrului este să dea o formă artistică acestui sentiment. Ca să reluăm pe scurt ceea ce am spus mai înainte (la p. 195): emoţia interioară, convieţuirea cu rolul nu reprezintă atît o premisă, cît mai degrabă urmarea unui joc corect. Doamna Talma povesteşte despre sine că a vărsat într-adevăr lacrimi în rolul Andromaca. Dar trebuie să reţinem bine că ea adaugă: „*Ce qui me touchait c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque, non pas ces douleurs elles-mêmes*"[2]. În practică, este cu

---

[1] August Klingemann povesteşte despre unul din actorii săi din Braunschweig că „propriul său sistem nervos ... trecuse în opera lui de artist", „motiv pentru care şi eu, în cazul momentelor scenice de omor, nu aveam voie să îngădui să i se pună, ca recuzită, un pumnal ori un cuţit ascuţit, deoarece el singur se temea ca nu cumva, într-un exces pasional, să confunde cîndva aparenţa cu fapta însăşi". *Kunst und Natur* [*Artă şi natură*], 1828, III, p. 326. Într-o nuvelă, Hauff îl pune pe interpretul lui Othello s-o înăbuşe cu adevărat pe Desdemona.

[2] [„Ceea ce mă emoţiona era expresia pe care glasul meu o dădea durerilor Andromacăi şi nu aceste dureri înseşi"].

totul indiferent dacă deţinătorul rolului este complet pătruns de spiritul străin. Astfel, cititorului nu-i pasă dacă poetul s-a simţit înflăcărat şi transformat atunci cînd a scris. Cu condiţia să fim mişcaţi. Unii artişti excepţionali pot rămîne reci în focul pasiunii care emană dintr-înşii şi nu-şi pierd niciodată conştiinţa că se află pe scenă[1]. Am plecat de la ideea că efectele reunite în arta teatrală sînt mai mult decît un simplu mecanism de execuţie. Textul dramei este tot atît de încheiat în el însuşi cît şi poezia şi i se adaugă ceva relativ independent, aşa cum plăsmuirii lirice i se ataşează ceva nou odată cu compoziţia. Pe cînd multe valori ale literaturii dramatice se dezvăluie numai în discurs, pentru că se potrivesc exclusiv artei cuvîntului, masca, jocul mimicii şi gesturile, precum şi tot restul aparatului scenic împlinesc o configurare specifică a intenţiilor artistice. Din această cauză, realizările marilor interpreţi de personaje se deosebesc atît de puternic între ele, încît nu se poate spune că cel jucat de unul sau de altul ar fi acelaşi Hamlet. Actorul stă în faţa personajelor dramei aproape tot atît de liber ca şi poetul în faţa realităţii. În acest sens, Gottfried Keller îi scrie lui Hettner: „Pretind ca actorii să fie originali şi independenţi şi doar să-mi reprezinte opera din nou, într-o viaţă nouă, oarecum într-o a doua natură, ca să pot stima şi onora în ei o altă forţă, de sine stătătoare". Ephraim Frisch (*Von der Kunst des Theaters*) [*Despre arta teatrului*] vorbeşte despre multiplele posibilităţi în cazul regelui din *Hamlet*: „pentru că un personaj posedă, în ciuda determinării sale absolute, o generalitate umană ce cuprinde, într-adevăr, toţi indivizii acelei specii, în deosebirea lor întîmplătoare, dar care, invers, nu pot fi epuizaţi de către individ". Evident, odată cu aceasta, intervine nesiguranţa şi arbitrariul, ba actorul este chiar provocat să-şi încerce forţa creatoare pe nişte personaje indiferente, din piese lipsite de valoare. În fond,

---

[1] Se pare că Joseph Kainz [1858-1916] a fost un actor neutru, în acest sens. Se spune despre el că, cu prilejul celei de a cincizecea reprezentaţii a piesei *Johannes* de Sudermann, şi-a exprimat mînia cauzată de cele cincizeci de repetiţii ce-i fuseseră cerute, intercalînd în şoaptă, după frazele cele mai importante ale rolului său: „a cincizecea oară". Aşadar, începutul piesei trebuie să fi fost completat după cum urmează:

„Johannes: A cui nenorocire e atît de mare încît jeluirea sa devine obraznică şi mîhnirea sa uită tăcerea? (a cincizecea oară).

Manasse: Rabi, o mare rabi! De eşti cel al cărui nume e rostit pe ulicele Ierusalimului, ajută-mă, salvează-mă, ajută-mă.

Johannes: Scoală-te şi vorbeşte... (a cincizecea oară).

Manasse: Eu sînt Manasse... Ajută-mă, rabi, ajută-mă!

Johannes: Sînt eu stăpîn peste viaţă şi moarte, ca să-ţi pot învia tatăl şi pruncul şi femeia? Pot eu să-ţi clădesc iar casa din propria-i cenuşă? Ce vrei de la mine? (a cincizecea oară)."

Dacă ne imaginăm efectul devastator pe care trebuie să-l fi produs această observaţie marginală, îndrăcită, asupra celorlalţi actori cu care juca, putem măsura cîtă independenţă actoricească şi cîtă stăpînire de sine avea Kainz.

aceasta nu e totuşi ceva nemaipomenit. Se poate reformula şi un slab reproş, împrumutat din realitate, la adresa unor minunate opere poetice. Pe lîngă asta, odată cu recunoaşterea unei asemenea independenţe actoriceşti, este înlăturată opinia foarte răspîndită care plasează talentul actoricesc în capacitatea de a imita „oamenii". Aceasta e mai degrabă dexteritatea actorilor lipsiţi de talent. Aceştia desfată, uimesc şi jignesc prin dibăcia de a imita şi a simula. În cei mai mari, trăieşte însă o trăsătură primordială; cum s-ar putea să coincidă aceasta cu capacitatea imitaţiei? Ar fi nu numai o contradicţie în sine, ci şi o contradicţie faţă de orice legitate artistică. Dacă lucrurile ar sta astfel, mimica ar constitui o excepţie de la celelalte arte, întrucît nici una dintre ele nu este doar o activitate imitativă. Stilul actoricesc pretinde şi el o dilatare a adevărului[1], o născocire de mişcări şi sunete aşa cum simpla observaţie nu ni le arată nicăieri; actorul ştie să spună ceea ce nu s-a spus, printr-o întorsătură a trupului, printr-o trăsătură a feţei, printr-o uşoară vibraţie a vocii. Desigur, fiecare a experimentat faptul că faţă de reprezentările pe care le-a căpătat la lectură, în reprezentaţia actorului i s-a propus ceva cu totul nou. Nici o mirare. Acelaşi lied poate fi intonat de zece ori şi de toate cele zece ori să fie bine intonat; acelaşi personaj dramatic poate fi jucat de zeci de ori, în mod diferit, şi de fiecare dată, artistic. În special dramele moderne, în care, ca să spunem aşa, mai mult se trece sub tăcere decît se exprimă, îi cer actorului deplina stăpînire a mijloacelor sale artistice, cele mai energice şi cele mai originale.

Specificitatea talentului actoricesc este comparabilă cu talentul muzical. Dacă eficacitatea sa ar fi legată de faptul că artistul dispune de o înţelegere temeinică a artei literare şi de o largă cunoaştere a oamenilor, atunci ar fi de neînţeles că nişte tineri cu o cultură deficitară, care nu au în minte nimic altceva decît rolul lor, pot realiza lucruri atît de extraordinare. Firește, nu înţeleg prin asta că cunoaşterea vieţii şi cultura generală şi mai cu seamă o înţelegere a literaturii i-ar fi nefolositoare mimului. Găsesc însă demonstrat prin situaţiile din experienţă că ele nu sînt numaidecît necesare. Poate că aici se află motivul ascuns pentru desconsiderarea socială a categoriei actoriceşti, atitudine care nu a fost încă stîrpită cu totul. Orizontul actorului mijlociu, ca şi acela al muzicianului obişnuit, este foarte restrîns. De aceea ei sînt amîndoi puţin utilizabili în relaţiile sociale; de regulă, ei nu sînt priviţi – şi din alte motive – ca fiind în deplinătatea facultăţilor intelectuale[2]. Cum ar putea altfel!

---

[1] Nu vreau să-i apăr printr-asta pe acei actori care, dacă trebuie să dea un scaun la o parte, îl mişcă mai întîi la dreapta, apoi la stînga, pe urmă îl ridică şi în sfîrşit îl aşază.

[2] Un exemplu puţin cunoscut pentru faptul că un reprezentant al ştiinţei a consimţit la o apreciere socială a unui actor, se găseşte în dedicaţia pe care G. W. Becker a pus-o la începutul celui de al doilea volum al lucrării sale *Neue Untersuchungen über die Lebenskraft* [*Noi cercetări despre forţa vitală*], care a apărut în 1803: „Integrului său prieten, Domnului Ochsenheimer, membru al societăţii actorilor de curte a Electoratului Saxonia, cu reală preţuire".

Domeniul artei actoricești, cu micul său popor capricios, stă ca enclava unei republici libere în mijlocul unui stat monarhic, strict ordonat. Lipsa de istorie, starea de libertate față de o instrucție pregătitoare, pretinsă și reglată de stat, independența față de ceea ce este stabilit științific, toate acestea s-au menținut chiar și în epoca noastră nivelatoare.

Aș dori să adaug la această stare de lucruri, general recunoscută, o remarcă teoretică corespunzătoare. Actorii noștri, mi se pare, nu au nevoie să țină seama de felul în care erau reprezentate, în vremea lui Shakespeare sau a lui Goethe, operele acestor poeți. Hamlet trebuie jucat în așa fel, încît să apară viu în fața ochilor contemporanilor; tocmai interpretul fidel al poetului trebuie să descojească miezul personajului într-un mod potrivit cu conștiința epocii. Întrucît omul s-a schimbat prea puțin, lucrul acesta nu e prea greu; Bernard Shaw a spus multe lucruri exacte, în legătură cu aceasta, în observațiile sale la *Cezar și Cleopatra*. Pentru publicul actual, se cer, desigur, două lucruri pentru a-i satisface dorințele. În primul rînd, cea mai grijulie considerație pentru restul actorilor implicați, accentuarea neîncetată a faptului că propriul rol este doar o verigă dintr-un întreg. Astăzi știm prea bine că individul este dependent de mediul său și, fiindcă sîntem deprinși să legăm personalitatea de lumea care o înconjoară, vrem să vedem și pe scenă deosebit de reliefată această influențare. Detașarea rolului principal de ceilalți interpreți, care era îngăduită mai demult, este pur și simplu insuportabilă pentru epoca gîndirii sociale. Din întreaga dramă trebuie să ne întîmpine frapant o anumită dispoziție spirituală, iar în cadrul acesteia o parte să fie mai importantă decît alta, însă fiecare să fie legată de cealaltă. Cunoscătorul se dezobișnuiește astăzi de virtuozi, de cei care interpretează o partitură solo si nu se sinchisesc de adunătura orchestrală a camarazilor, de cei ce nu cunosc roluri dramatice, ci numai roluri-bombă, de cei care te uluiesc pentru o clipă, dar nu te încălzesc pentru mai multă vreme. Arta actoricească distinsă place printr-o anumită reținere și închidere în sine. – În al doilea rînd, pretindem ca artistul să ne înfățișeze evoluția unui caracter în toată întinderea sa. Modalitatea de considerare biologică ne-a intrat de asemenea în carne și în sînge; nu privim din optica teoriei evoluționiste numai întîmplările din natură, ci și procesele vieții sociale și individuale. Constituie de aceea o încălcare a deprinderilor moderne de gîndire cazul în care artistul începe să joace cu o mască înțepenită și cu o caracterizare fixă, în loc să tindă spre o dezvăluire treptată și consecventă, cu toate meandrele și rafinamentele pe care le-a pus în rol dramaturgul. Lucrul acesta ni l-a dovedit în mod viu și spiritual Hermann Bahr (în diverse articole).

Dintre mijloacele artei teatrale sînt luate în considerație, în afară de mimică, p u n e r e a î n s c e n ă ș i r e g i a. Înțelegem prin punere în scenă folosirea tuturor mijloacelor neînsufleţite, iar prin regie conducerea celor ce colaborează în scopul întruchipării dramei. Punerea în scenă trebuie să stabilească cadrul scenic exterior și principala sa dificultate constă în execuția

practică. Oricum, trebuie să ne punem şi noi întrebarea dacă este cazul să se tindă spre un naturalism cît mai amăgitor sau nu. Un personaj inventiv a răspuns la acestea: mai bine oameni autentici, într-un cadru fals, decît invers. Desigur; dar se poate realiza, în genere, un cadru autentic? Nu lipseşte totdeauna cel de al patrulea perete al camerei, nu zboară deseori timpul acţiunii dramatice mai repede decît arătătorul ceasului? Există, ca să spunem aşa, o optică specială a scenei, care violentează legile realităţii văzului. Dar întrucît spectatorul i se adaptează uşor şi cu plăcere, regizorul nu are decît să excludă, în fond, doar ceea ce ar incomoda impresia. După opinia lui Schinkel, teatrul celor vechi a evitat orice amăgire trivială şi a făcut să se dezvolte din „aluzia simbolică" a locului acea „iluzie adevărată şi ideală", pe care nu ar mai fi în stare s-o procure „un teatru foarte modern, cu toate culisele şi sufitele" sale; după Richard Wagner, pe o viitoare scenă dramatică germană însănătoşită, nu va mai fi vorba de „interpretări", ci numai de „aluzii pline de sens"[1]. Totuşi, cadrului scenic trebuie să-i rămînă atîta materialitate, încît actorul care nu se dezbracă de partea sa trupească să poată trăi acolo şi să nu fie nevoit să păşească într-un tablou pictat. Aceasta nu este totuşi de ajuns. Ochiul spectatorului vrea să fie delectat şi în mod pur pictural, şi anume cu acea reţinere care nu îndepărtează atenţia de la acţiunea dramatică reprezentată, dar totodată exclude orice jignire pentru ochii sensibili. De aceea, directorul care răspunde de spectacol trebuie să nuanţeze, de exemplu, costumele actorilor, prin culorile lor. În viaţă, nu se poate evita ca, în preajma unei doamne îmbrăcate într-un albastru strident, să se plimbe o alta, într-un costum verde ca scatiul; pe scenă ochii noştri ar trebui să fie cruţaţi de o astfel de suferinţă. În ce priveşte fidelitatea istorică a costumului, nu avem voie să fim atît de scrupuloşi ca unii regizori moderni şi să aducem pe scenă porturi autentice, chiar şi atunci cînd ele au asupra noastră un efect comic. Repetînd vechiul nostru principiu, ar trebui să spunem: i m p r e s i a de naturaleţe trebuie să fie obţinută, însă ea nu constă în simpla imitare a realului. O inexactitate credibilă este de preferat unei neverosimilităţi posibile. Accentul stă pe actul exprimării sentimentului fundamental al creaţiei literare, care trebuie reprezentată în parabola spaţiului şi a timpului. Căci, în fiecare dramă, trăieşte o stare sufletească, o atmosferă de care trebuie să fie plin şi spaţiul vid al scenei. La aceasta se adaugă exigenţa de provenienţă engleză (şi ilustrată la noi cel mai strălucit de Max Reinhardt) de a da reprezentaţiei amprenta unei serbări distractive (cu excepţii firesti). În spectacolele englezeşti după piesele lui Shakespeare, există turniruri, pantomime, muzică de acompaniament într-o asemenea bogăţie încît, cel puţin în ce mă priveşte, aveam impresia că dramaturgul ameninţa să dispară. Într-un spectacol cu *A douăsprezecea noapte*, după scena exuberantă dintre nobil, nebun şi Maria, am văzut cum Malvolio,

[1] Citat după Thomas Mann, *Rede und Antwort* [*Explicaţii*], 1922, pp. 58 şi urm.

într-o cămaşă lungă de noapte şi ducînd un felinar, cerceta încăperea şi urca încet o scară; pe urmă, a cîntat un cocoş şi s-a lăsat cortina. Despre justificarea teoretică sau caracterul reprobabil al unor astfel de intercalări, confirmate în practica engleză a teatrului, va trebui să vorbim, pe scurt, mai tîrziu.

Însemnătate teoretică are apoi întrebarea: cum este posibil să faci vizibile în aceeaşi scenă diferite dimensiuni spaţiale? Uneori, scena reprezintă o cămăruţă, alteori, un peisaj imens. Uneori se găseşte pe scenă doar un singur actor, iar în alte împrejurări, trebuie să avem în faţa ochilor învălmăşeala unei mari bătălii. Resursele specifice ale regiei stau, în parte, în micşorarea scenei, în parte, în folosirea anumitor fundaluri, în parte, în umplerea spaţiului cu obiecte ori în eliberarea acestuia de ele. Cînd un teatru mic, cu personal puţin, vrea să provoace iluzia că avem în faţă o piaţă largă, plină de o mulţime de oameni, scena trebuie să fie închisă cu clădiri şi cei cîţiva figuranţi să fie înghesuiţi laolaltă: se naşte atunci impresia unui spaţiu mare şi a unei mulţimi îngrămădite. În ce priveşte reprezentarea dimensiunilor temporale, este acceptată de mult aşa-numita lege a tabloului scenic mobil, conform căreia actorii sînt obligaţi să-şi schimbe locurile şi să-şi modifice poziţiile cu relativă rapiditate. Această prescripţie ar putea ieşi din vigoare, dacă acţiunea şi dialogul ar fi constant concepute într-un mod viu, dinăuntru. Fiindcă ea apare de nestrămutat numai din pricină că, fără respectarea sa, după cum se crede, atenţia publicului ar trebui să slăbească. Tabloul scenic care se schimbă într-una este puţin plăcut însă pentru ochi: nu se poate realiza un efect de tablou calm – şi o contopire artistică a poziţiilor succesive este, de asemenea, cel mai adesea, ratată.

Întrucît dramaturgul obişnuieşte să adauge creaţiei sale *indicaţii scenice*, el pare să ofere un ajutor celor ce o interpretează. De obicei, acestea nu sînt socotite drept părţi componente ale dramei. Însă lucrurile nu stau chiar atît de simplu. Mi se va da dreptate cînd afirm că indicaţiile scenice corespund indicaţiilor muzicale de interpretare; iar în cazul acestora din urmă, este posibilă cel puţin o îndoială, dacă se află realmente în afara operei artistice. Firește, ele nu sînt muzică. Totuşi, nu servesc numai executantului, ci şi aceluia care citeşte partitura. Cînd dramaturgul îl are în vedere pe cititor, el poate extinde în aşa fel indicaţiile scenice, încît acestea nu mai rămîn nişte simple îndrumări, mai degrabă practice, pentru regizor şi actor, ci se prezintă ca o explicaţie pentru cititorul piesei. În drama naturalistă a lui Hauptmann, *În zori*, ni se spune între altele: „Este ţăranul Krause care, ca întotdeauna, a părăsit cîrciuma, fiind ultimul client". Natural, nici un actor nu poate arăta spectatorilor că părăseşte cel din urma cîrciuma „ca întotdeauna". Această observaţie a dramaturgului, aflată între paranteze, este ca atare numai în aparenţă indicaţie scenică. În *Ţesătorii*, citim: „Un călător, aşezat la masa cu coloane, mestecă de zor un biftec nemţesc". Regizorul poate, desigur, să aşeze la masa cu coloane un actor care să mestece de zor, însă calitatea bifteculuí nu ar putea s-o exprime

nici cel mai genial virtuoz al regiei. Între ceea ce îi trece prin minte dramaturgului şi ceea ce poate realiza arta dramatică, există o distanţă pe care el ar dori s-o elimine. Acelaşi motiv şi acelaşi mijloc ajutător insuficient le găsim şi în muzica modernă. *Simfonia casnică* a lui Richard Strauss ne arată tipărit pe partitură, deasupra unei teme: „Mătuşile: Leit taică-său!", iar deasupra revenirii muzicale a aceleiaşi teme, stau cuvintele: „Unchii: Leit mamă-sa!". Firește, aceasta nu e o indicaţie de interpretare pentru trompetistul formalist, ci un protest hazliu faţă de limitele muzicii. De altfel, ceea ce este valabil despre noutăţile de regie ale dramei naturaliste se poate relua şi în cazul indicaţiilor scenice din piesele lui Maeterlinck şi D'Annunzio. Amîndoi par să privească aceste mijloace ajutătoare, originare, ale tehnicii scenice, aproape ca aparţinînd literaturii dramatice. De aceea, le conferă strălucire poetică şi se lansează în descrieri de peisaj, ce nu-i servesc la nimic regizorului, şi în explicaţii relative la caracterul personajelor dramatice, care nu pot fi reprezentate pe scenă. S-ar putea crede aproape că această înclinare spre explicaţii epice va transforma cîndva drama într-o formă mixtă.

Dacă din drama literară, din fiinţa actoricească şi din toate posibilităţile de a obţine efecte specifice scenei, trebuie să rezulte totuşi o operă artistică unitară, atunci e nevoie, în acest scop, de un singur om prevăzut cu puteri depline şi dăruit cu o fantezie creatoare specială. Acestuia i se spune regizor. Activitatea sa începe prin aceea că le citeşte actorilor o piesă ca să le transmită o reprezentare de ansamblu corectă despre creaţia poetică (Tieck spunea: „a interpreta partitura pe pianul vocii"); de obicei însă şi în mod necesar, astfel încît realizează un caiet de regie. Un bun caiet de regie presupune capacitatea de a anticipa, într-o viziune interioară, încă de la lectura unei drame, toată întruchiparea fenomenului scenic, aşa fel încît tablourile, mişcările, atitudinile, accentele să poată fi imediat înregistrate. Bineînţeles că gradul de exactitate cu care ei stabilesc, încă din birou, opera de artă teatrală este tot atît de diferit, la maeştrii regiei, ca şi gradul de libertate cu care se comportă ulterior, la repetiţii, faţă de prescripţiile formulate de ei înşişi. oricum, transpunerea textului citit în sute de indicaţii de natură foarte diferită se întemeiază pe o imaginaţie care nu este nici poetică, nici actoricească, nici picturală, nici muzicală şi nici toate acestea laolaltă, ci este înrudită cu toate şi încălzită de un simţ sigur pentru specificitatea teatrului. Această fantazie determină aparenta unitate a întregului, insuflă dramei scrise un nou suflet şi dirijează colaborarea cu actorii. Ca o completare, ea are nevoie de un puternic talent educativ. Acest *maître de scène*[1] stăpîneşte trupa şi ansamblul de-abia atunci cînd se pricepe să-şi facă cunoscute intenţiile în limbajul actorilor, adică atunci cînd ştie să se transpună în sufletul acestor oameni ciudaţi, precum un bun profesor în sufletul şcolarilor săi. Altfel, plăcerea de a lucra se stinge: artiştii scenei nu vor să fie dăscăliţi la

[1] [Director de scenă.]

modul general, ci să fie făcuţi să avanseze neîntîrziat, cu toate că sînt deprinşi cu o nemăsurată risipă, în ce priveşte folosirea timpului. Se cere o capacitate pedagogică cu totul aparte pentru a determina adunătura figuranţilor să se pătrundă de spirit de colectivitate şi de ambiţie artistică. În sfîrşit, regizorul (şi încă şi mai mult, dirijorul de orchestră) are nevoie de o răbdare peste măsură, pentru a reprezenta mereu aceleaşi opere cu oameni noi[1].

Dacă observăm din punct de vedere ştiinţific evoluţia unui studiu profund, ne frapează faptul că se joacă chiar de la început şi că este schiţat deja tabloul scenic, în trăsăturile sale cele mai groase. Se porneşte tocmai de la întreg. Desigur acesta este încă plat, fără înălţimi şi adîncimi, dar o bună parte din munca ce trebuie îndeplinită constă tocmai într-o gradare treptată a valorilor proporţionale. În primul rînd, trebuie scurtat (cît de rareori este scrisă o piesă cu ştersăturile necesare gata făcute!). Trebuie distribuite apoi just accentele, pentru a provoca acele încordări şi slăbiri ale atenţiei care corespund mersului acţiunii. În fine, şi mai mult ca orice, trebuie să se dea jocului o formă definitivă. Intrarea şi ieşirea, alcătuirea grupurilor, ţesătura continuă a unei acţiuni secundare, sînt inventate toate, în mod suveran, de către regizor şi ordonate pînă în detalii. Pentru a da viaţă şi cuvîntului poetic prin intonaţie şi mimică nu e nevoie doar de cea mai fină înţelegere pentru dramă şi pentru scenă, în acelaşi timp, ci şi de darul de a-i explica actorului cu expresiile cele mai potrivite ce anume se cere[2]. Dacă nu ai experimentat singur, îţi vine greu să crezi cît de colorat este un discurs prin nişte gesturi care pregătesc sensul cuvintelor ce urmează, prin presărarea unor sunete nearticulate, prin intonaţie şi prin mijlocirea – desigur îndrăzneaţă – a repetiţiei. Şi mai puţin ne vine să credem în ce măsură se obişnuieşte să i se prescrie unui actor, chiar şi unuia bun, ceea ce are de realizat; de regulă, el nu este un om al creaţiei independente,

---

[1] În *Die deutsche Bühne* [*Scena germană*] a lui Plotke (Frankfurt am Main, 1919, I, p. 375), Weichert spune: „În această revărsare şi risipă a propriilor forţe, ce nu ţine seama de nimic, în această dăruire altora, se face resimţit ceva din acel idealism neobişnuit, care îmbibă profesiunea regizorului...". În teatrul de artă al lui Stanislavski, din Moscova, discuţii de săptămîni întregi ale regizorului cu actorii premerg repetiţiilor, în care – după cum relatează cei iniţiaţi – sînt găsite laitmotive pentru fiecare personaj, pentru fiecare act, fiecare scenă; se obţine astfel o nuanţare admirabilă, alunecarea tăcută din una în alta, efectul puternic al pauzelor, acea rusească „muzică sufletească în ton minor".

[2] Notez cîteva exemple adunate la repetiţii. „El îşi retrage repede mîna, fiindcă nu poate suporta strîngerea de mînă". „Ea se opreşte ca străpunsă de suliţă, înghite fără să respire şi îşi găseşte cu greu cuvintele". „Trebuie vorbit mai repede – el s-a gîndit d e j a la asta". „Aici sînt puncte de suspensie, adică ea se întrerupe, mai scoate un sunet, şi gîndeşte – nu, nu v r e a u să mai vorbesc". „Sînt nişte lucruri atît de la sine înţelese între nobili, că nu mai este nevoie, în genere, de nici un sunet pentru exprimarea lor". „Vă aşezaţi cam liniştit, în loc să vă aşezaţi crispat". „Aici e nevoie de un rîs lugubru, din gît, pentru că ea aproape că savurează noua josnicie a soţului său".

ci unul care intonează just, la cea mai uşoară atingere: la repetiţie, se vădeşte şi această capacitate de a reveni imediat în situaţia dată, în ciuda întreruperilor continue, şi de a stăpîni expresia sentimentală justă.

Lipsa costumului şi a măştii diminuează relativ puţin impresia imaginaţiei spectatorului îi reuşeşte, fără mare efort, chiar transformarea unui tînăr într-un bătrîn, de vreme ce este dispus, în genere, să accepte contrastul dintre ceea ce se vede şi ceea ce se spune[1]. Ceea ce se mai adaugă este coloritul local: orăşelul de provincie sau secolul al XVII-lea şi multe altele asemenea; pentru ceea ce este general uman, nu e nevoie de nici un fel de travestiri. Desigur, impresia generală cu care sîntem obişnuiţi rezultă de abia din reunirea tuturor împrejurărilor şi din desfăşurarea netulburată a părţilor puse în ordine. Regizorul este păscut mereu de primejdia de a-şi pierde capacitatea de apreciere şi prospeţimea din cauza numeroaselor repetiţii. Pînă aici, ţinea în mînă doar fragmente (pe de o parte, montarea, conducerea actoricească, tablourile costumate, separate – pe de altă parte, scenele, ori măcar actele separate); de aici înainte, se prezintă întregul şi el se sperie de contradicţii şi de lungimi. Lucrul cel mai important acum este să examineze reprezentaţia cu simţurile celui care asistă la ea pentru prima dată. – Concomitent, actorul trebuie să parcurgă un proces de devenire. El începe cu o preocupare şi o tatonare: actorul citeşte piesa şi se lasă pătruns, ca sub puterea unei sugestii, de impresia generală a personajului ce i-a fost încredinţat. Poate să rămînă aşa, fie pentru că personalitatea creată de poetul dramatic nu pretinde mai mult decît o contopire sentimentală (Thekla din *Wallenstein*), fie pentru că forţa artistului (deseori a artistei) nu merge mai departe. Totuşi, de obicei, urmează o activitate de meditaţie, mai mult sau mai puţin îndelungată, în care sînt întrunite studierea izvoarelor, exerciţiile tehnice şi intonaţia logică. Pe a treia treaptă, se află repetiţiile cu cerinţa lor de a te integra în ansamblu, cu dependenţa lor de ceilalţi actori, care pot la fel de bine să te înaripeze sau să te paralizeze. Despre toate aceste lucruri, cititorul află informaţii bune şi care concordă în punctele lor principale, în cărţile lui Rötscher, Hagemann, Gregori şi Krayssler.

Trebuie să mai cercetăm, în fine, sensul şi scopul artei teatrale, Wilhelm Schlegel a discutat chestiunea, în prelegerile sale despre teatrul grecesc şi roman, de pe poziţia auditorului care savurează spectacolul. El se referă la faptul că cei mai mulţi oameni, relegaţi într-un cerc îngust, consideră jocul de pe scenă ca pe o variaţie binevenită. Deoarece spectacolul este un tablou întinerit al vieţii, „o chintesenţă a ceea ce e mobil şi se deplasează în existenţa

---

[1] Exagerînd cu haz, Thaddäus Rittner povesteşte următoarele despre repetiţia pe scenă a uneia din piesele sale: „Domnul în redingotă arătă cu mănuşile sale galbene spre un tînăr modest, îmbrăcat într-un sacou albastru, şi zise: «Mama sa e o vrăjitoare». El îşi susţinu afirmaţia. Pe legea mea, am crezut că-i o glumă. Pe urmă, m-a trecut un fior rece, căci erau de faţă multe doamne şi domni serioşi, unii şi mai în vîrstă – şi nimeni nu rîdea. Dimpotrivă, erau îngroziţi, prăbuşiţi".

umană", el nu este accesibil numai celor sus-puşi spiritual, ci este atît de strîns legat de realitate încît, pe de o parte, mulţi ascultători naivi sînt antrenaţi la o confuzie între aparenţă şi esenţă, iar pe de altă parte, comparaţia vieţii cu spectacolul le apare unora ca o cunoaştere adecvată şi profundă. Pentru situaţiile culturale în care năzuinţele sociale şi politice ale masei la o desfăşurare liberă sînt împiedicate, teatrul devine, de aceea, cu uşurinţă, centrul vieţii. Pentru noi germanii, scena a fost mult vreme o bază a dezvoltării culturale. Ea a existat, alături de biserică şi şcoală, ca o instituţie educativă la fel de îndreptăţită. A exercitat influenţă asupra vieţii politice şi a fost o supapă pentru pasiunile aprinse de problemele economice. După apariţia presei şi organizarea de parlamente, scena a pierdut mult din această poziţie dominantă. Numai cei mai în vîrstă dintre noi mai vorbesc despre teatru la fel de solemn ca despre cele mai profunde lucruri. Ceea ce oamenii cultivaţi receptează astăzi de pe scenă este, în parte, de natură estetică: sînt idealuri vii de frumuseţe care au asupra celor mai mulţi un efect mai puternic decît idealurile de frumuseţe îngrămădite în încăperile moarte ale muzeelor. În parte însă, este o impresie de natură pur distractivă. Deoarece teatrul şi-a pierdut, o dată pentru totdeauna, însemnătatea de odinioară, fie ca un centru al cultului, ca o instituţie morală, fie ca domeniu de manifestare a unor forţe altminteri neutilizate, şi întrucît nu se poate înălţa totuşi, pe deplin, în sfera artei, el rămîne legat de distracţie ca atare. În faţa ochiului nostru spiritual, răsar serbările populare ale grecilor, la care se juca teatru, vedem mulţimea dichisită într-o sală de operă franceză sau italiană, ne amintim repetiţiile nostime de pe scena de amatori din tinereţea noastră. Oare teatrul există numai pentru petrecerea distractivă şi ca scenă de spectacol? El este pus în faţa alternativei de a se preface ori în ceva exterior, ori în ceva interior. Dacă face primul gest, poezia dramatică va coborî la nivelul unui mijloc de dezlănţuire a unor impresii plastice şi mimice. Vom obţine tablouri scenice admirabile, de o mare vigoare stilistică, aşa încît teatrul va deveni o adevărată scenă de spectacol, pe care viaţa se poate înălţa la perfecţiune plastică. Elementul poetic îşi poate aduce contribuţia – însă una modestă. Dacă ne îndreptăm în cealaltă direcţie, atunci spiritualizarea teatrului trebuie să conducă la renunţarea la orice decor şi la orice virtuozitate actoricească. Scena devine pînă la urmă inutilă şi poate fi înlocuită cu lectura cu voce tare a piesei, prilej cu care fantazia auditorului îşi poate reprezenta întreaga configurare exterioară mult mai personal şi mai convingător decît s-ar putea realiza vreodată. Multe dintre spiritele noastre cele mai fine refuză de aceea să meargă la teatru, pentru că ezită în faţa brutalităţii şi insuficienţei teatralului. Pentru oamenii de la „Der Sturm", muzica este, din pricina lipsei sale de obiect, un model şi pentru teatru; Rudolf Blümner vrea să dematerializeze în aşa măsură teatrul, încît să nu mai subziste nici drama, nici actorul, ci doar o succesiune ritmică de gesturi şi sunete. Dar aceasta înseamnă, evident, moartea teatrului.

Poate să sune bizar și totuși așa este: tocmai din această dilemă aparent nimicitoare, din faptul că drama scenică are de ales, în realitate, numai între două moduri de a muri, rezultă justificarea artei teatrale ca o artă independentă. Am văzut încă mai demult că fiecare artă se caracterizează printr-un contrast între mijloacele și scopul său. Și arta teatrală trebuie să renunțe la ceva din conținutul ei, sau să sacrifice ceva din exteriorizare. Tocmai în aceasta se află farmecul și caracterul său de neînlocuit.

# VIII. ARTA CUVÎNTULUI

## 1. Intuitivitatea limbajului

Muzica şi mimica ne-au trimis de mai multe ori la poezie. Punerea pe note a unor texte lirice şi dramatice, precum şi reprezentarea teatrală a dramelor ne-au îndreptat privirea spre arta poetului. Dacă o comparăm cu celelalte două arte, observăm imediat că ea nu contează pe intuitivitate în acelaşi sens, pentru că nu acţionează totuşi în mod nemijlocit asupra urechii sau a ochiului. Ea se slujeşte mai degrabă de cuvîntul care trebuie perceput spiritualiceşte, ca fiind mijlocul său specific. Din această cauză, prima noastră datorie este să clarificăm raportul existent, în poezie, între intuiţie şi limbă.

În viaţă, intuiţia pură se întîlneşte rar. Vedem şi auzim cel mai deseori doar cîteva puncte importante şi cîteva amănunte în jurul lor, percepem superficial şi insuficient: întregim ceea ce este realmente intuit cu reprezentări ale memoriei şi cu adaosuri de gîndire. În cazul amintirii, neajutorarea intuitivului pur reiese şi mai pregnant. Percepţia poate sesiza eventual obiecte nemişcate, de mărime mică, în întregime şi cu o exactitate pasabilă; amintirea însă ne arată mereu doar părţi şi, pe lîngă asta, cu o fluctuaţie şi o vibraţie, cu un neastîmpăr în detalii, ca şi cînd imaginea ar aluneca fără zgomot între lumină şi umbră. Un poet, care se pricepea totodată şi la pictură, a zugrăvit cîndva destinul dureros al amintirii senzoriale[1]. Citez aici cuvintele sale: „În ziua aceea, Sali nu se simţi nici de prisos şi nici nefericit, nici nevoiaş şi nici deznădăjduit; îşi dădea toată silinţa ca să-şi înfăţişeze chipul şi făptura lui Vrenchen necontenit, în fiecare clipă; dar în această sîrguinţă, întruchiparea ei adevărată îi pieri din gînd aproape cu desăvîrşire; în cele din urmă, îşi dădu seama că nu mai ştie cum arată Vrenchen, că are în minte, ce e drept, imaginea ei în linii mari, însă că de-ar voi s-o zugrăvească, n-ar putea. Vedea mereu imaginea aceasta, de parcă ar fi fost lîngă el, îi simţea plăcuta apropiere, şi totuşi n-o vedea decît ca pe un lucru pe care l-ai zărit numai o dată, care te-a subjugat, dar pe care totuşi nu-l cunoşti bine. Cu multă plăcere îşi amintea amănunţit trăsăturile ce le avusese odinioară ca fetiţă, dar nu pe acelea ce le zărise în ajun. Dacă n-ar mai fi văzut-o pe Vrenchen niciodată, puterea amintirii ar fi găsit mijlocul să reclădească chipul drag, astfel ca nici o trăsătură

---

[1] Gottfried Keller, *Gesammelte Werke* [*Opere complete*], IV, Berlin, 1902. *Die Leute von Seldwyla* [*Oamenii din Seldwyla*], I, ed. a 28-a, pp. 105 şi urm.

să nu-i lipsească. Acum însă, amintirea vicleană şi încăpăţînată nu vru să-l mai slujească, acum ochii îşi cereau dreptul şi desfătarea lor..."[1].

Poate că ar trebui să împingem şi mai departe îndoiala decît s-a întîmplat aici. Numai că nu avem nevoie să examinăm toate rafinamentele, ci pentru scopurile noastre este suficientă înţelegerea faptului că însăşi percepţia nu este o conştiinţă sigură şi lipsită de lacune a tot ceea ce este perceptibil – ca să nu mai vorbim despre amintire. Dacă am privit îndelung şi cu atenţie stiloul din mîna mea dreaptă, dacă închid apoi ochii şi încerc să trezesc imediat imaginea reflectată în mine, obţin una estompată, care dispare mereu şi totuşi este inconfundabilă. În această noapte a amintirii intuitive, fără cuvinte, pătrunde oarecare lumină de cum i se deschide poarta de intrare limbii. Îmi spun: în partea dreaptă, în vîrf, erau cîteva pete, la mijloc, linia se încovoia spre stînga – şi deslușindu-mi astfel prin cuvinte ceea ce am contemplat anterior, îmi facilitez apariţia detaliilor în formă sensibilă. Rămîn, desigur, destul de departe de o reprezentare intuitivă suficientă a întregului.

Prin aceasta, intuiţia pură a pătruns ceva nou. Se obişnuieşte să se trateze această colaborare a limbii ca un adaos conceptual, din punctele de vedere ale logicii, cît timp nu ne limităm la cercetarea psihologică. Cu toate acestea, procesul capătă şi pentru noi valoare. Pare să rezulte totuşi din el că limba are o importanţă asemănătoare aceleia pe care o posedă desenul ca mijloc ajutător pentru o viziune şi o amintire exactă. Oamenii cu aptitudini pentru arta plastică îşi aduc în conştiinţa limpede un obiect sau o întîmplare, desenîndu-le: cu fiecare trăsătură, le creşte claritatea amintirii. Persoanele care sînt dotate cu înclinare şi înţelegere pentru poezie pricep determinarea realului prin faptul că se ostenesc să-l exprime. Fără reprezentări verbale, ele nu pot nici să observe cu acuitate, nici să-şi amintească în mod fidel. Forţa spirituală a limbii trebuie să le deschidă lumea simţurilor. În înlănţuirea oricărei realităţi – inimitabilă pentru gîndire – este cuprins însă faptul că, invers, latura sensibilă a limbii poate deschide, la rîndul ei, lumea spirituală. Sunetele limbii, ba chiar şi semnele scrierii sînt cele din care se nutreşte înţelegerea a ceea ce este mai intim. Ştim cu toţii cît de mult depinde activitatea spirituală de impresiile simţurilor provenind de la tot ce ne înconjoară. Un zgomot obişnuit, vederea anumitor obiecte ce rămîn mereu aceleaşi, pe scurt, legătura spiritului creator cu anumite excitaţii perceptibile, familiare şi inteligibile, îl favorizează în munca sa. Dacă există la poet o legătură strînsă a creaţiei cu aspectul şi sonoritatea cuvintelor, acest lucru înseamnă doar ascuţimea acelei stări de fapt mai largi. În fond, forţa stimulativă a sunetului sau a imaginii cuvîntului este aceeaşi ca şi forţa stimulativă a unei intuiţii oarecare şi este încă şi mai puternică, numai din cauză că asociaţia dintre cuvînt şi idee e mai trainică şi infinit mai limitată.

---

[1] [Cf. Gottfried Keller, *Romeo şi Julieta la ţară*, în *Nuvele*, traducere de Emanoil Corbu, Bucureşti, EPLU, ed. a 2-a, 1965, pp. 180-181.]

Se poate spune, prin urmare, că limba îndeplinește o funcție dublă: prin ceea ce e spiritual în ea, este pusă în mișcare și iluminată lumea simțurilor, iar prin sensibilul din ea, este pusă în mișcare și iluminată lumea spiritului. Ambele sînt valabile, totuși, doar înăuntrul unei linii de demarcație. Pentru prima din cele două funcții, se poate arăta cel mai simplu unde se află această linie și lucrul a fost explicat, în bună parte, încă în *Schriften über Kunst* [*Scrieri despre artă*] ale lui Fiedler și în *Kritik der Sprache* [*Critica limbii*] a lui Mauthner.

Ochiul primește excitații din afară, pe care le configurează în forme și culori; urechea deduce o lume nouă. Aceste două domenii, al vizibilului și al audibilului au conținuturi deosebite și legi diferite. Nu realitatea pur și simplu se revelează unuia sau altuia dintre simțuri, ci fiecare își structurează prin selecție propria sa realitate. Întocmai la fel se întîmplă și cu limba. Ea nu e continuarea nici a lumii vizibile, nici a celei audibile, ci este mai curînd o lume pentru sine, ce poate contracta într-adevăr legături cu acele forme de posesiune, dar nu se poate găsi totuși niciodată în linia lor de prelungire. Putem întări percepția unei culori, a unui sunet, pînă la cea mai înaltă acuitate, fără să intervină vreo denumire. Sau, ca să delimităm exact exemplul de mai înainte: indeterminarea reprezentărilor sensibile ale memoriei nu este înlăturată, de fapt, prin transpunerea acestora în cuvinte, deoarece ele anulează totodată particularitatea reprezentărilor. Reprezentările sensibile pot premerge (sau pot succeda) reprezentărilor verbale, dar nu pot deveni niciodată părțile lor componente. Numai prin colaborarea neîncetată și extrem de rapidă a ambelor sfere, se naște aparența similitudinii lor. Văd o suprafață uniform roșie și spun: aceasta e roșie. Între percepția vizuală și expresia lingvistică, între ceea ce este realmente simțit și judecată, nu există o asemănare perceptibilă. Cu toate acestea, ele sînt strîns conexe. Prin urmare, se pune întrebarea cum trebuie înțeleasă această conexiune. Cum se face că lumea cuvintelor, deși este independentă, ba chiar artificială, pare să coincidă totuși cu existența sensibilă, într-o anumită măsură? Întrebarea poate fi împinsă însă apoi pînă la o problemă mai generală, și anume la raportul dintre natură și spirit, în genere. Aici însă trebuie să avansăm cu mijloace mai modeste. Mai întîi, cu aprecierea simplă, de altminteri de mult recunoscută, că vorbele și frazele se raportează, de cele mai multe ori, pentru conștiința celui ce vorbește, la obiecte sau procese intuitive izolate. În cazul unei afirmații, nu sîntem conștienți de obicei că ea poate fi aplicată și la altceva decît la datul special la care tocmai ne gîndim. „La începutul evoluției semnificației sale, cuvîntul poate corespunde de aceea numai unei noțiuni individuale, născute prin coordonarea vreunei reprezentări sensibile de ansamblu, cu echivalentul său sonor" (Wundt, *Völkerpsychologie* [*Psihologia popoarelor*], I, 2, p. 456). Această noțiune individuală și numele care îi corespunde întîlnesc de obicei obiectul lor numai într-un punct, anume acela în care – din cauza așa-zisei îngustimi a apercepției – a fost perceput cel mai limpede.

Posibilitatea însă de a întîlni, în genere, obiectul sau însuşirea sau starea, toate în constituţia lor sensibilă, se explică în prezent prin aceea că sunetul lingvistic primordial trebuie să fi fost o mimică sonoră şi, ca atare, la fel cu celelalte mimici, exprimarea impresiei căpătate de la obiect. Odată cu aceasta, este emisă o relaţie lipsită de echivoc între sunet şi semnificaţie (Wundt, *op. cit.*, p. 607).

Din toate acestea, mi se pare că rezultă următoarele: cuvintele au la început, şi de multe ori şi în dezvoltarea şi întrebuinţarea lor ulterioară, de fiecare dată, un sens cu totul determinat, referitor la ceva individual; ele redau o impresie intuitivă sau o reprezentare intuitivă, aşa cum sînt în stare s-o facă, în general, mişcările mimice. Ceea ce este, privit din punct de vedere metafizic, înălţarea naturii la spirit, se prezintă, din punct de vedere psihologic, ca prefacerea unei reprezentări senzoriale într-o mimică (sonoră). De îndată ce această prefacere a reuşit, încetează şi efectul reprezentării senzoriale: în locul său a pătruns acum altceva, despre care avem de asemenea o conştiinţă. Nu orice intuiţie se poate transforma în aşa fel încît să devină capabilă de o exprimare verbală, care să-l satisfacă pe vorbitor şi să-i fie inteligibilă ascultătorului; chiar cînd folosim limba ca mijloc de comunicare, observăm totuşi, de multe ori, cît de îndelung trebuie să modelăm o intuiţie, pînă ce găsim un cuvînt oarecare pentru ea – şi nicidecum încă cel mai bun. Este fundamental falsă, în consecinţă, concepţia că orice conţinut de conştiinţă intuitiv ar atrage, prin asociaţie, cuvîntul corespunzător. Pentru că nu se poate demonstra prin fapte o cuplare asociativă a două reprezentări invariabile.

Să ne grăbim însă către lucrurile care sînt mai importante aici pentru noi. În primul rînd şi în modul cel mai frecvent, limba serveşte ca mijloc de comunicare. Dacă punem întrebarea prin ce anume a devenit ea forma de expresie a unei arte, obţinem de la poetica mai veche două răspunsuri. Unul ne arată ca limba, prin care se poate comunica aproape orice, garantează cel mai bogat conţinut artei ce se serveşte de ea. Celălalt se referă la faptul că arta literară are propria sa limbă, una concretă, cu rădăcini în sentiment şi intuiţie, trăind în imagini şi ritmuri. Ni se spune deci că limbajul poetic se adresează imaginaţiei şi sentimentului; materialul său sînt procesele exterioare şi interioare; strădania sa cea mai înaltă se îndreaptă spre plasticitate; dimpotrivă, stilul de idei are de-a face cu opinii şi cu judecăţi, cu claritatea şi cu distincţia netă; în primul caz, domină ritmul – dincoace, logica. Mă tem că această teorie trece cu vederea marea cantitate de non-intuitiv şi non-sentimental care se înghesuie căutînd o exprimare în toate operele mari ale poeziei. Ea face apoi o distincţie prea slabă şi prea brutală. Sub multe raporturi, modul de a vorbi al poetului rămîne acela al comunicării zilnice şi al expunerii ştiinţifice. Şi invers: acolo unde se vorbeşte în scopul unei puneri de acord, se folosesc adesea figuri şi forme – să ne gîndim la hiperbola atît de îndrăgită în special de femei – pe care poetul le întrebuinţează în scopuri artistice. În fine, în concepţia despre care tocmai am vorbit, se trece cu vederea ceva cu totul esenţial. Poziţia

estetică a limbii nu este dată de faptul că exprimă într-un anumit mod un proces psihic încheiat, ci că se dovedește o forță spontană în creația artistică. Probabil că Heinrich von Kleist vorbea din proprie experiență, atunci cînd a spus: „*L'idée vient en parlant*"[1].

Dar aici nu e vorba doar de limbă ca mijloc de intensificare a conștiinței, ca promotoare a formării ideilor și a înțelegerii de sine. Conform opiniei dominante, limba servește numai pentru a se transfera în spiritul altcuiva imaginile născute în spiritul poetului. Cîtă vreme, să zicem, pictura este și rămîne dependentă de culoare, arta literară nu va fi legată într-un mod similar de sunetele limbii, de aceste simple „vehicule" sau mijloace de „procurare" de imagini ale fantaziei. Eduard von Hartmann afirmă că „numai sensul cuvîntului este cel de care depinde efectul poetic ca atare și nu limba frumoasă și elocuțiunea sa formală; acolo unde efectul este întărit de acestea din urmă, avem de-a face cu adăugarea unui efect estetic extrapoetic la cel poetic, așadar cu efectul compus al unei opere de artă compusă din mai multe arte..." (*Philosophie des Schönen*[2] [*Filosofia frumosului*], pp. 715-716). Iar sensul cuvîntului ar deveni accesibil, în arta literară, dinspre latura intuiției. De aceea, poetul ar trebui să revină la semnificația fundamentală a cuvintelor și să le combine între ele în așa fel încît intuițiile ce stau închise în fiecare cuvînt să se întregească și să se întărească. În poezie, trebuie să se atingă un grad suprem de intuitivitate. Limba este numai mijlocul tehnic ajutător pentru apariția strălucirii fantaziei – calitate în care trăiește conținutul ideal al operei de artă. Nu o strălucire a percepției, ci strălucirea fantaziei, stabilită lingvistic, contează pentru această estetică drept forma concretă de apariție a poeziei: cuvîntul este într-adevăr indispensabil, dar devine, în acea strălucire, un moment suspendat.

Această teorie a fost treptat refăcută. Th. A. Meyer a apărat, în modul cel mai hotărît, în cartea sa *Das Stilgesetz der Poesie* [*Legea stilistică a poeziei*], opinia că limba este mijlocul de zugrăvire al poeziei. „Pentru că nu prin imaginile sensibile, sugerate prin limbă, ci prin limba însăși și prin structurile create de ea și care îi sînt proprii numai ei, obținem conținutul prețios" (p. 8). Poezia ar fi nepotrivită pentru intuitivizare, prin discurs nu s-ar provoca de obicei imagini perceptive; de aceea cuvintele și ideile limbii însăși ar fi mijloacele de zugrăvire ale artei literare. Prin această concepție, devine cu putință să explicăm poezia după niște principii care încep actualmente să se impună pentru celelalte arte. Înțelegem acum natura specială a fiecărei arte pornind de la mijlocul caracterizant și care condiționează configurarea. Așa cum se vorbește de multe ori despre arta sunetului și, mai de curînd, și de arta spațiului, tot astfel ar trebui să se spună, în loc de artă literară, mai degrabă arta cuvîntului. Fiindcă așa cum sentimentul sunetului este stimulat de muzică și sentimentul

---

[1] [Ideea vine vorbind.]

[2] [Eduard von Hartmann, *Ästhetik*, Band 2, *Die Philosophie des Schönen*, Leipzig, Verlag von Wilhelm Friedrich, 1887.]

spaţiului de arhitectură, tot aşa şi sentimentul limbii este stimulat de arta cuvîntului. Intenţia poeziei este desfătarea prin cuvinte (mulţi moderni spun chiar: plăcerea pentru cuvînt) şi arta ca vocaţie a unui poet (mulţi moderni spun chiar: viziunea despre lume a unui poet) constă în puterea sa asupra limbii. Sensul şi limba sînt tot atît de strîns conexate aici pe cît sînt sunetul şi sensul în muzică: limba reprezintă nu numai ceva interior, ci se reprezintă şi pe ea însăşi. Dacă artistul este un om care ştie să configureze, atunci poetul este un om care configurează cuvîntul şi prin cuvînt. Desigur însă, cuvîntul însemnează ceva fundamental deosebit de marmură, pînză sau culoare, deoarece nu e o materie moartă, ci ceva făurit, viu, plin de spirit; prin urmare, arta cuvîntului nu reprezintă exact acelaşi lucru ca arta spaţiului sau arta sunetului. Limba este mai înrudită decît orice altceva cu ceea ce e sufletesc şi totuşi este crescută în afara psihicului, întrucît ea se împotriveşte, cu o obiectualitate fermă, fluxului conştiinţei; aşadar, ea se oferă pentru eternizarea a ceea ce inima trăieşte în omenescul şi divinitatea sa. Forţa lingvistică poetică se dovedeşte prin faptul că prinde şi reţine prin vorbire ceea ce la alţi oameni se sustrage încă cuvîntului, mărind printr-o asemenea cucerire avuţia a ceea ce este deslușit şi spiritualizat prin limbă. Odată cu alunecarea în jos, spre intuitiv, această valoare ar fi anihilată.

Trebuie să revenim asupra unei probleme pe care am mai cercetat-o o dată (pp. 116 şi urm.): în ce fel se comportă mijlocul artistic al poetului – limba – faţă de intuitivizare şi dacă efectul emoţional degajat din ea are nevoie de imaginile sensibile ale fantaziei, care intervin. Sînt posibile tot felul de cazuri. S-ar putea crede că de cuvinte ca atare se leagă numai sentimente reprezentate – o bucurie fantomatică, o mînie palidă – fără ca ele să ducă la naşterea unor reprezentări sensibile şi că un sentiment real intervine de abia pe baza unor reprezentări senzoriale optice, motrice, acustice. În funcţie de felul în care socotim că putem s-o scoatem la capăt cu nişte sentimente reprezentate sau pretindem sentimente reale, vom caracteriza simplele plăsmuiri de cuvinte ca suficiente sau insuficiente. Oricum am judeca însă, această punere a problemei cu al său simplu „sau – sau” ar trebui să ne îndemne la un răspuns pripit. Fiindcă poezia zămisleşte neîndoielnic sentimente de ambele feluri. Se pune doar întrebarea ce anume se consideră ca decisiv. Să ne închipuim mînia deslușită prin descrierea aspectului exterior şi să presupunem că un cititor care „compătimeşte” simte în el o mînie reprezentată – iar un altul o mînie reală. Desigur, aici se aşteaptă de la poet apariţia reprezentărilor vizuale corespunzătoare (nu numaidecît obţinute), chiar dacă el a ţintit numai la provocarea unor sentimente fantomatice. Există însă şi o descriere mediată. Ea alege elementul senzorial, pentru a caracteriza, prin raportul său faţă de ceea ce e sentimental, pe acesta din urmă – ca atunci cînd poetul pune pe cineva să vorbească despre frumuseţea iubitei sale, în nişte descrieri exuberante, pentru ca astfel iubirea lui să ajungă în conştiinţa cititorului. Accentul nu cade atunci pe realizarea frumu-

seţii lăudate, ci pe actul de a da viaţă stării psihice a eroului, într-un mod mijlocit, stare care să devină conţinutul unui sentiment mai mult sau mai puţin viu (cf. Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie* [*Legea stilistică a poeziei*], p. 115).

Chiar din acest ultim exemplu, reiese că există descrieri poetice în care nu importă sensibilizarea şi totuşi scopul – şi anume, de cele mai multe ori, retrăirea sentimentală a unei stări psihice – este atins. La o descriere nemijlocită, apar desigur destul de frecvent reprezentări intuitive, atrăgînd după ele anumite sentimente. Cu toate acestea, poezia nu devine încă prin asta arta strălucirii fantaziei. Ea se adresează mai curînd, în mod esenţial, activităţii noastre de reprezentare lingvistică: particularitatea sa nu este această imagine a fantaziei, ci originea sa în limbă. Dovada stă în faptul că cel puţin aşa-numitele sentimente reprezentate – dar poate chiar şi cele mai autentice – se ataşează, fără o activitate intuitivă, de cuvîntul însuşi. iar lucrul acesta poate deveni inteligibil prin faptul că vocabulele posedă o valoare de substituire pentru realitate, că îmbinate artistic, ele sînt în stare să reprezinte o situaţie de fapt. Viaţa noastră psihică este dezvoltată într-un mod atît de particular, încît de cuvinte se leagă aceleaşi consecinţe ca şi în cazul trăirii unei realităţi căreia îi corespund cuvintele; ba chiar există oameni la care impresia provocată de vorbire este mai puternică decît aceea care provine de la viaţă. Aşa de pildă senzualitatea animalică din noi este aţîţată prin descrieri sau chiar numai prin cuvinte izolate, tot atît de uşor ca şi prin vederea anumitor lucruri şi procese. Unele sentimente, de la cele mai de jos pînă la cele mai înalte, se ataşează actualmente, numaidecît, de cuvinte. Cînd Heine face să se înalţe din moscuşor un „parfum de cadavru", nu se produce la nimeni halucinaţia olfactivă, ci expresia are un efect estetic, pentru că provoacă imediat, ca atare, toate excitaţiile psihice care s-ar lega de percepţia sau de reproducerea sa. Ca urmare, descrierea unui om sau a unui ţinut nu are deloc nevoie să trezească reprezentări optice şi totuşi poate fi la fel de i m p r e s i o n a n t ă ca un tablou. Metaforele şi alegoriile nu pretind neapărat să se facă într-adevăr comparaţii, ci pot avea influenţă asupra unui suflet sensibil ca nişte serii de acorduri ori ca nişte armonii cromatice. Dacă, la început, efectul cuvîntului era limitat, poate, la intervenţia unei reprezentări sensibile, aceasta a devenit la noi aproape superfluă: limba s-a condensat, transformîndu-se într-o lume de care toate consecinţele psihice se ataşează tot atît de uşor ca şi de lumea din afară.

Ca să întărim această afirmaţie, să ne folosim mai întîi de un exemplu foarte simplu. La cuvîntul „cîine", pot avea o imagine mnemonică optică, la cuvîntul „oboi" una acustică; este însă posibil să-mi apară, de asemenea, reprezentări senzoriale ale altor simţuri, de exemplu, la „cîine", să aud în interiorul meu un lătrat, iar la „oboi", să văd înainte-mi, cu ochiul spiritual, instrumentul. O reprezentare necesară, în conştiinţă, a cuvintelor luate separat nu se poate dovedi. Să ne examinăm, ca să vedem dacă există în conştiinţă ceva foarte ferm şi constant, la reprezentarea „cîine", aşa încît să poată fi conceput şi indicat cu

claritate. Determinarea logică noţională nu coincide cu situaţia psihologică: ceea ce se poate observa, de fapt, în noi este o activitate foarte oscilantă şi schimbătoare. Cînd îmi reprezint clar „cîinele" şi cînd mi-l reprezint neclar, am deja de-a face cu două procese complet diferite, care e drept că nu aduc nici o daună folosirii aceluiaşi cuvînt, însă nici nu apar în el: rămîn foarte multe posibilităţi de reprezentare. Fărîmiţarea activităţii psihice neîntrerupte, desprinderea de unităţi logic determinabile şi delimitate în mod sigur, autonomizarea acestor unităţi în aşa fel încît apar acum ca purtătoare ale fiecărui proces psihic – toate acestea pot fi indispensabile pentru ţelurile ştiinţei, dar nu dau o imagine corespunzătoare realităţii interioare. Aşadar, cu toate că la apercepţia unui cuvînt pot apărea multiple imagini individuale, fiecare cuvînt este totuşi un conţinut ce nu este confundat cu nici un altul. Această situaţie se întemeiază, în parte, pe faptul că posibilităţile de reprezentare sînt oricum limitate şi, în parte, pe împrejurarea că putem explicita conţinutul noţiunii sub forma judecăţii. Cel mai însemnat dintre filosofii de ieri ai artei, Hippolyte Taine, a relevat odată cel de al doilea punct, spunînd oarecum prea limpede: „Nu mai e ceva natural, cînd sîntem pictori". Pronunţaţi, de exemplu, în faţa unui modern, cuvîntul „copac"; el va şti că nu e vorba nici de un cîine, nici de un berbec, nici de o mobilă; va depune acest termen în capul său, într-o cutiuţă specială, prevăzută cu o etichetă; asta e ceea ce numim noi astăzi „a vedea". Cu siguranţă că, de obicei, nu are loc o retrăire senzorială, chiar cînd – ca de atîtea ori în poezia cea mai recentă – un cuvînt caracterizant, izolat prin cratime sau intervale de rînd, este pus în chipul cel mai viguros în faţa cititorului. Nu obţinem posesiunea unor senzaţii, ci doar una de vocabule. Şi, în mod absolut sigur, forţa impresiei estetice nu se află în nici un raport cu imaginea intuitivă, oarecum prezentă, fiindcă aceasta este de obicei atît de delicată şi neclară, încît p r i n e a nu poate avea loc o emoţie vie.

Doar primele începuturi din viaţa unui cuvînt sînt ca un licăr de soare. Cuvîntul este încă proaspăt şi viguros, nespălăcit şi neuzat; el acţionează cu întreg conţinutul său şi asupra oricui. Pornind de la această convingere, poeţii s-au întors la semnificaţiile originare ale cuvintelor, la formele dialectale naive şi la metaforele naturale. Am găsit menţionată odată o expunere a lui H. D. Thoreau, ce se poate numi pe deasupra şi un model: „Ar fi un poet acela care ar putea să reconsolideze ... cuvintele cu sensul lor originar, aşa cum primăvara ţăranul bate înapoi în pămînt stîlpii de la gard pe care i-a săltat gerul iernii; acela la care se simte de îndată, în modul de folosire a cuvintelor, proveniența şi derivarea lor; care le plantează pe pagina cărţii sale, cu tot cu pămîntul ce le mai atîrnă încă de rădăcini...". Frumos spus, dar reprezintă o cerinţă irealizabilă. Căci care cititor obişnuit are un asemenea sentiment al rădăcinilor? Nici valoarea poetică a expresiilor antice nu stă în intuitivitate, căci tocmai la ele aceasta este de obicei destul de slabă. Încercăm prin ea, mai degrabă, un efect sentimental pur lingvistic. Ca s-o înţelegem, să ne amintim de semnificaţia

simbolic-sonoră şi de forţa tradiţională a numelor proprii. Există nume care trîmbiţează dinainte, ca o fanfară, gloria celui care îl poartă („Sarasate"), altele care sună comic („Bemperlein"), altele care sînt distinse, indiferente ori greu perceptibile ş.a.m.d. Goethe are dreptate cînd observă în *Dichtung und Wahrheit* [*Poezie şi adevăr*] despre prenume: „Şi înclinarea de a ne înnobila copilul printr-un nume cu sonoritate frumoasă, chiar dacă nu ar avea nimic altceva în spatele ei, este de asemenea demnă de laudă – şi această legare a unei lumi imaginare de cea reală răspîndeşte chiar asupra întregii vieţi a persoanei o lumină atrăgătoare". Întreb însă: are oare aceasta ceva de-a face cu intuiţia optică, pretinsă de poetica mai veche? Nu, efectul sentimental e legat mai degrabă de sunet, de mii de asociaţii şi relaţii care, departe de orice realitate, apar doar în cadrul universului limbii.

Cu metafora, lucrurile stau în felul următor. Se numeşte metaforă sonoră o „relaţie a sunetului limbii cu o semnificaţie care se impune conştiinţei prin aceea că tonalitatea sentimentală a sunetului este înrudită cu sentimentul legat de reprezentarea indicată" (Wundt, *Völkerpsychologie*, I, 1, p. 326). Ar trebui avute în vedere aici cuvintele cu vocale surde sau luminoase, alese pentru a exprima o durere înăbuşită sau o bucurie luminoasă, dar şi acele asamblări de cuvinte – cum vrea desigur să arate Wundt printr-un exemplu – al căror ritm corespunde unei mişcări reale, ce trebuie zugrăvită. În primul caz, vom putea vorbi doar despre o intuitivitate mediată, în cel de al doilea, despre una directă. Dar pentru a clarifica metafora propriu-zisă ca pe o intensificare a intuiţiei – aşa cum se întîmplă – anevoie s-ar putea găsi un motiv stringent. Cînd poetul însufleţeşte lumea fizică şi cînd concretizează ceea ce e sufletesc, gestul nu derivă dintr-o forţă intuitivă deosebit de puternică, ci din faptul că limba noastră săracă rareori poate exprima psihicul altfel decît prin denumiri din lumea simţurilor şi, tot aşa, nu poate numi corporalul altfel decît prin cuvinte luate din viaţa reprezentărilor. Metafora nu este un ornament, ci o formă de bază a poeziei, din cauză că îşi are rădăcinile adînci în esenţa limbii[1]. Din ea se pot naşte comparaţii, după cum şi invers, o comparaţie se poate contracta într-o metaforă; multe comparaţii originare, în special cele care folosesc necesităţii practice ca denumiri de măsuri, s-au născut de altfel, probabil, în mod independent[2].

---

[1] Hiperbola aparţine mai strict perceptibilului: „Pentru că încercăm destul de des întărirea şi lărgirea unor reprezentări, aproape în fiecare noapte, în vis, şi zilnic, în cazul amintirilor arbitrare". Hiperbola se poate explica prin „exagerare" ori chiar prin „iluzionare", doar atunci cînd posesia realităţii, purificată ştiinţific, a gînditorului normal se fixează ca un inventar al realităţii. Reprezentarea naturală nu este exactă, ci la fel de expusă unei tendinţe de sporire, cît şi uneia de estompare.

[2] Cf. Willy Moog, *Die homerische Gleichnisse* [*Comparaţiile homerice*] („Zeitschrift für Ästhetik", VII, pp. 104-128, 266-302, 353-371). În *Iliada*, pildele sînt ceva mai numeroase decît comparaţiile; în *Odiseea* şi în creaţiile poetice ulterioare, comparaţiile

Despre forţa producătoare de intuiţii a cuvintelor izolate ar trebui să spunem, aşadar, că este în general destul de slabă şi nu e determinată niciodată univoc. Din faptul că unele vocabule nou create provoacă mai uşor reprezentări sensibile, nu avem voie să conchidem că în cazul recurgerii la semnificaţii originare, la cuvinte dialectale ca şi la metafore, scopul şi urmarea ar fi o intuitivitate mai puternică; pentru că, în toate aceste cazuri, lucrurile se petrec altfel. – Care este situaţia propoziţiilor? Fiecare propoziţie alcătuieşte o unitate. Faptul că se desfăşoară în timp nu împiedică unificarea sa deplină în conştiinţă. Căci întreaga sferă a ceea ce este zugrăvit într-însa este percepută, chiar dacă – în funcţie de succesiunea cuvintelor – una ori alta dintre reprezentări apare temporar mai limpede. Iar întregul influenţează asupra părţilor. După cum am văzut, acestea nu sînt reprezentări circumscrise, cu un conţinut ferm, ci se acomodează, în semnificaţie şi evaluare, cu raportul în care se află. Arta poetului constă în a restrînge cuvintele şi a le sublinia în aşa fel încît să fie sesizate tocmai acele laturi care sînt în interesul efectului. Aşa cum notele „esenţiale" ale unei noţiuni, care în nici un caz nu rămîn mereu aceleaşi, sînt determinate, pentru gîndirea conceptuală, de abia prin scopul din momentul respectiv al formării noţiunii, tot astfel momentele eficace din cuvintele poetului sînt condiţionate de relaţia creată artistic. Ceea ce este de natură formală, în orice artă, atrage după sine faptul că resimţim ca vii acele descrieri poetice, care se încheagă într-o unitate. Adevărul artistic al unei descrieri nu constă în concordanţa cu realitatea, în imitaţia plastică a tuturor reprezentărilor particulare, conform succesiunii lor, ci în unitatea preconceptuală a unui act de reprezentare ce se ordonează şi se condiţionează.

Această unitate se poate determina, în general, numai cu greu, după conţinut. Cel mai important lucru e desigur acela că poetul are posibilitatea de a expune, înaintea artistului plastic, toate motivele interne şi cauzele care acţionează, precum şi consecinţele psihice şi efectele exterioare ale unui fapt – şi anume cu fineţea şi exactitatea pe care le poate oferi numai cuvîntul. Relaţia ce se naşte astfel nu trebuie echivalată nici cu cea logică, nici cu cea reală. Legătura silogistică a trei judecăţi poate fi reprezentată prin trei litere goale, ba poate fi realizată chiar cu ajutorul unui fel de maşini de calculat; poetul este constrîns la folosirea artistică a limbii. Pe cînd în viaţă orice convieţuire şi orice succesiune plină de înţeles este întretăiată de hazard, sau pe cînd nimicurile şi nonsensurile apar ca nişte verigi, artistul creează o legătură pură a ceea ce îi apare ca esenţial şi îşi traduce nemijlocit starea sufletească. Cititorii cîştigă din aceasta acel sentiment sporit de forţă pe care realitatea, de cele mai multe ori, li-l refuză. Sentimentul acesta este întărit prin faptul că arta cuvîntului lasă celui ce o gustă un spaţiu de joc, pentru că el nu este un receptor pasiv, ci unul

---

obţin superioritatea; totuşi, nici acum nu lipsesc alegoriile cu un lux de amănunte homeric: cf. de exemplu Karl Spitteler, *Prometheus und Epimetheus* [*Prometeu şi Epimeteu*], ed. a 2-a, 1906, p. 71.

care configurează activ, care poate da urmare – în felul său specific – indicaţiilor cuvintelor. Eduard von Hartmann a atras deja atenţia asupra faptului că fantazia ascultătorului adaugă, pe nesimţite, nişte completări din ceea ce îi este propriu; aşa, de pildă, ea zugrăveşte peisajul în care se desfăşoară acţiunea, presupunînd „că dezvoltările lăsate nedefinite de către poet sînt neesenţiale, în factura lor mai intimă, pentru efectul poetic al acţiunii" (*op. cit.*, p. 717). Trebuie să mergem chiar mai departe şi să spunem: unele reprezentări foarte vii se fixează de ceea ce este auzit sau citit, pe baza unor experienţe proprii, legate de descrierea poetului numai printr-o anumită asemănare. O înţelegere exactă a cuvîntului poetic este firesc îngreuiată, prin faptul că îmi vin în minte peisaje asemănătoare, sau case sau oameni (nu rareori şi tablouri sau scene teatrale), însă sensibilizarea devine mai uşoară şi mai puternică. O enumerare de exemple, precum şi cercetarea psihologică mai exactă, care să arate cît de departe merge asemănarea, ne-ar abate de la drum. De cele mai multe ori, procesul constă în faptul că vreo cîteva cuvinte, nişte particularităţi oarecare ne dau prilejul unei configurări arbitrare, sprijinită pe o amintire personală.

Ca urmare, determinarea ce poate fi obținută prin descrierea lingvistică rămîne mereu în urma exactității unei redări plastice; căci chiar descrierile cele mai încărcate nu reușesc niciodată să facă așa fel încît receptorul să repete întocmai aceeași reprezentare pe care a avut-o poetul. În prefața la *Pierre et Jean*, scrisă în 1887, și intitulată *Le roman*, Maupassant relatează ce l-a învățat Flaubert. Cel mai mic lucru conține ceva necunoscut și special, prin care se deosebește de toate obiectele asemănătoare; ca să surprindă această nuanță, poetul ar avea nevoie de o cunoaștere clarvăzătoare pentru toate diferențele valorice pe care le capătă cuvintele, de fiecare dată, după locul lor. *„Il me forçait à exprimer en quelques phrases, un être ou un objet de manière à le particulariser nettement... Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour le qualifier"*[1]. Această îndrumare trebuie să fie, după cum s-a arătat, întregită și rectificată. În afară de aceasta însă – și, din fericire – i se opune lipsa de precizie chiar și a prezentării lingvistice celei mai exacte, în măsura în care aceasta rămîne artistică. Tuturor descrierilor cu adevărat poetice, le aparține acel element elastic, nedeterminat, pe care îl resimțim atît de viu ca fiind componenta necesară a artistului. Ceea ce pictura bună obține, în mod anevoios, prin ștergerea conturilor, prin tranziții cromatice abia presimțite, arta literară posedă prin ea însăși, datorită nedeterminării cuvintelor și legăturilor lor. Modalitatea descriptivă a poetului se situează la mijloc, între aceea a artisului plastic şi cea a muzicianului. Unui tablou trebuie să i se adauge de către cel care îl gustă anumite

---

[1] [„Mă obliga să exprim, în cîteva fraze, o ființă sau un obiect, în așa fel încît să-l particularizez în mod net... Oricare ar fi lucrul pe care vrem să-l spunem, nu există decît un singur cuvînt pentru a-l exprima, un verb pentru a-l însufleți și un adjectiv pentru a-l califica".]

reprezentări intuitive; de cuvînt, pot fi legate mai multe posibilităţi de împlinire – pe sunete, se sprijină foarte multe. Opera plastică îl împinge pe privitor pe o singură cale, opera poetică îi lasă cîteva căi, opera muzicală înaripează imaginaţia pentru un avînt în infinit. Pictorul are o capacitate de zugrăvire, poetul posedă forţă de expresie, muzicianul creator dispune de capacitatea de a sugera.

Să aruncăm de aceea o privire laterală asupra elementului muzical din limbă. Îmbinările de cuvinte capătă strălucire prin aceea că sunetul şi ritmul lor plac şi că tonalităţile sentimentale legate de ele se armonizează. Unele similitudini pur sonore devin mijloc artistic în descriere. Cuvintele se ademenesc parcă unele pe altele la lumină:

Şi cînd o vorbă se-aduna-n ureche,
Venea a doua, mîngîind pe-ntîia[1].

Şi ritmul, trăsătura rezistentă a oricărei muzici, joacă pretutindeni un rol: în orice propoziţie construită artistic şi în orice reunire poetică de propoziţiuni. Prin acea dispunere a cuvintelor pe care numai un poet o poate descoperi, cel ce citeşte ori cel ce ascultă se simt îndemnaţi la numite accentuări, din care se naşte aproape o melodie; date mai amănunţite se pot citi în *Revolution der Lyrik* [*Revoluţia liricii*] a lui Arno Holz şi în publicaţiile estetice din „Blätter für die Kunst". Unele ritmuri sînt evidente chiar într-o anumită tratare a prozei şi pot fi stabilite ca aparţinînd poetului, potrivit caracterului său specific. Ele ies mai puternic în evidenţă în versuri. În prezenţa lor, oricine se simte desigur împins de panta melodică spre o anumită stare sufletească: cea a unei regularităţi calme sau, de exemplu, cea a unei agitaţii vii. Înţelegerea noastră este legată – independent de toate reprezentările ce s-ar putea naşte – de această valoare sentimentală a ritmului, motiv pentru care ar trebui să vorbim mai curînd despre versuri ca despre un „discurs care obligă"[2] – mai ales atunci cînd nu se citeşte, ci se ascultă. Intuiţia armonică de ansamblu, pe care o datorăm operei de artă autentice, îşi are aici rădăcinile în ritm. Cu excepţia romanului în proză, toate speciile creaţiei poetice îşi capătă coeziunea lor organică prin structura ritmică – care nu prinde în reţeaua sa doar frază după frază, ci şi întregul operei. Faţă de ritm, rima şi refrenul sînt mijloace secundare ale artei cuvîntului – oricum însă, demne de luat în seamă, pentru că sînt cu putinţă exclusiv în cazul cuvîntului şi au un efect sentimental remarcabil. Pare deosebit de instructiv pentru consideraţiile noastre faptul că în antichitate rima era permisă în vorbire, dar era prohibită în poezie – că potrivirea sonoră la începutul şi sfîrşitul propoziţiilor era socotită un mijloc îngăduit retoricii,

---

[1] [cf. Goethe, *Faust*, traducere de Ştefan Aug. Doinaş, Bucureşti, Univers, 1982, p. 308.
„Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen" (*Faust*, II).]

[2] În loc de: „discurs obligat"...

începînd de la Gorgias – însă numai acesteia. În consecinţă, natura particulară a limbii acţionează aici foarte puternic şi tocmai din ea şi nu din alte condiţionări, ar trebui să fie dedus acest mijloc formal al poeziei lirice.

Nu vrem totuşi să ne pierdem în amănunte, ci să revenim mai degrabă la chestiunea principală. Născocirea ce trebuia eliminată era aceea că mişcarea reprezentărilor nu ar putea avea un efect artistic, în absenţa intuiţiei. Adevărul suveran sună acum aşa: cuvintele poetului provoacă în auditor sau în cititor imagini interioare, de care este legată satisfacţia estetică; adevărul prinţului moştenitor, căruia îi aparţine viitorul, spune dimpotrivă: satisfacţia se leagă de reprezentările cuvintelor şi ale propoziţiilor înseşi. Mai demult se susţinea teoria că în idee nu s-ar putea afla nimic ce nu apare totodată şi senzorial şi că tot ce apare senzorial ar trebui să fie complet încărcat de idee. Astăzi, începe să se înţeleagă că această teorie generală trebuie aplicată la arta cuvîntului doar cu puternice limitări şi modificări. Natura şi eficacitatea acestei arte sînt mult prea complicate pentru a putea fi caracterizate printr-o singură formulă-tip. În contextul ideilor noastre, accentul cădea pe consideraţia următoare. Dacă arta este o formă a vieţii spirituale, prin care simţirea noastră este pusă în libertate şi potenţată, atunci mijlocul prin care arta literară atinge acest scop este limba – limba cu toate particularităţile sale, începînd de la fiinţa cuvîntului izolat, pînă la ritmul unui ansamblu. Dacă arta constă într-o idealizare just înţeleasă, atunci aceasta are loc în poezie nu atît printr-o schimbare intenţionată a realităţii, cît mai curînd prin transpunerea ei în cuvinte. Cîte din trăirile noastre, aparent indiferente şi obişnuite, nu sînt de-a dreptul transfigurate formal, de îndată ce le povestim în maniera noastră încă subartistică! Simpla translare în vorbire a ceea ce se întîmplă conţine deja sîmburele acelei transformări, pe care această artă o întreprinde cu existentul; şi dacă lucrul acesta este aşa de uşor de trecut cu vederea, cauza se află tocmai în faptul că vocabula este mijlocul nostru obişnuit de exprimare. La vederea unor simple linii de contur şi la auzul unor serii de sunete muzicale, simţim că se deschide o lume nouă. Limba ni se pare însă totuna cu fiinţa lucrurilor – pe cînd, în realitate, ea reprezintă o formă cu totul specială de percepere a realităţii. Şi pentru poet, ea nu este mai mult decît o formă de posesie a trăirilor, şi anume mijlocul de a obţine trăiri: alegerea cuvintelor şi inventarea motivelor sînt strîns legate pentru el; în ultimul timp, s-a încercat – nu fără succes – să se ajungă prin cercetarea stilului la miezul primordial al unor creaţii poetice[1].

---

[1] Berthold Schulze, *Kleists Penthesilea oder von der lebendigen Form der Dichtung* [*Penthesilea lui Kleist sau despre forma vie a creaţiei poetice*], 1912. – Hans Sperber şi Leo Spitzer, *Motiv und Wort* [*Motiv şi cuvînt*], 1918. Sperber spune, de exemplu: „Dacă un cuvînt... se dezvăluie ca purtător de afect, putem conta pe faptul de a vedea reprezentarea desemnată prin el jucînd un rol şi în invenţiunea epică a poetului". Purtător de afect ar fi, la Meyrink, cercul de reprezentări ale simţului sufocării, cercul

Trebuia să ne întrebăm mai întîi, fără a ţine seamă de arta cuvîntului, ce relaţie există între limbă şi realitatea sensibilă. Întrucît limba s-a născut dintr-o transpunere a unei reprezentări senzoriale într-o mimică sonoră, vom avea de-a face deseori, încă şi astăzi, în cazul vorbirii, cu transpunerea unor intuitivităţi izolate în reprezentări verbale. Pentru poet, acest proces poate fi hotărît chiar ca o regulă. Dar el nu se desfăşoară în aşa fel încît reprezentarea senzorială să rămînă păstrată în reprezentarea verbală. Şi invers: el poate doar, după ce a dispărut în conştiinţă, să atragă la lumină o reprezentare sensibilă. Întrebarea este acum dacă sensul artei literare constă într-o simulare prin limbajul său a unor reprezentări ale memoriei şi ale fantaziei de o cît mai mare forţă intuitivă.

În mod obiectiv şi cu necesitate, apar adeseori (mai ales în cazul comparaţiilor), imagini în conştiinţa cititorului; mai frecvente şi cu mai mult efect sentimental, pentru că sînt corelate cu latura senzorială a sentimentului: sînt emoţiile motorice, mai ales în cazul unor acţiuni zugrăvite (cf. pp. 120-121). Dar întrucît, în cazul cuvîntului izolat, se pot închipui tot felul de imagini, iar de fiecare frază se pot lega diverse posibilităţi de realizare, noi le adăugăm deseori reprezentări intuitive din experienţa noastră personală şi, probabil, nu nimerim niciodată – ceea ce în arta plastică este o condiţie – imaginea care a plutit pe dinaintea ochilor artistului. În general, aceste reprezentări vizuale sînt mult prea slabe pentru a explica forţa impresiei estetice. Tocmai la pasajele palpitante, cititorul se grăbeşte să treacă mai departe, fără a-şi lăsa timp pentru reprezentări senzoriale şi, din fraze care nu pot deloc să aibă o valoare intuitivă, sînt create stări poetice. Pentru impresie nu interesează de aceea imaginile senzoriale trezite ocazional de către limbă, ci limba însăşi şi structurile ce-i sînt proprii. Pe de o parte, interesează sunetul şi ritmul, care au valoare pentru sentimentul limbii, abstracţie făcînd de reprezentările obiective ce apar eventual. Pe de altă parte, este hotărîtoare împrejurarea că ştiinţa semnificaţiei cuvintelor este suficientă pentru a gusta o descriere poetică – fără intervenţia unor intuiţii. Descrierile prin cuvinte reprezintă realitatea în sensul că de ele se pot lega consecinţe psihice a s e m ă n ă t o a r e cu cele legate de şi provocate de trăirea a ceea ce este zugrăvit. Sarcina poetului stă în a asigura descrierii cea mai înaltă valoare de substituţie; d i s t a n ţ a f a ţ ă d e r e a l i t a t e r ă m î n e î n t o t d e a u n a d e s t u l d e m a r e. Faptul are loc, în parte, prin alegerea cuvintelor – metafora nu este o potenţare a intuiţiei, ci un dat pur lingvistic – în parte, prin construcţia şi combinarea frazelor, prin mijlocirea cărora trebuie să se nască o unitate de natură configurativă.

---

de reprezentări ale orbirii şi complexul vampiric ce-l oferă în acelaşi timp artistului limbii cuvintele cele mai impresionante şi povestitorului motivele cele mai captivante.

## 2. Discurs și dramă

Cuvintele seamănă cu aparițiile unor fantome pe care doar le bănuim, dar pe care nu putem pune mîna. Felul lor de a fi şi de a acționa are în sine ceva neliniștitor. Ele nu posedă nici vizibilitatea loială a culorilor, nici audibilitatea care se dăruiește plenar a sunetelor. Un nume nu desemnează nicidecum esența unui lucru cu aceeași aproximație cu care o poate face o reproducere și nici nu comunică sentimentul ce-i stă la bază, asemenea sunetelor nearticulate. Pe cînd toate celelalte arte sînt cosmopolite, arta cuvîntului rămîne limitată la cercul conaționalilor, ba chiar, în cele din urmă, la cercuri, spațial și temporal vorbind, mai mici. Limba nu se lasă frămîntată după bunul plac precum lutul. Astfel, artistul mărginit la acest material se vede îngrădit și limitat din toate părțile.

Cu toate acestea, forța liberă se poate dezlănțui și aici. Un autentic artist al limbii – conceptul trebuie înțeles cu seriozitate – își atestă integral cultura spirituală prin gradul culturii sale lingvistice. Fiindcă stilul ia naștere atunci cînd cineva spune ceva; adică atunci cînd o personalitate comunică un conținut. Sau și mai exact: fiecare frază trebuie să fie plină de conținut, concisă, încărcată pînă la refuz, fără locuri goale, riguros construită sau de o asimetrie voită, fortificată în ea însăși prin ritm și cadență, prin coloritul sunetelor și al valorilor verbale interne, ajustată cu siguranță la ceea ce îi premerge și la ceea ce îi urmează. Și din fiecare frază individualitatea trebuie să se vadă în așa fel, încît nici un alt om să nu mai poată scrie vreodată din nou aceeași frază. Deoarece sufletul creatorului și caracterul fizic al limbii se contopesc integral în vederea suveranității artistice asupra acestui teritoriu aparent liber (așa cum fac sufletul și forma sunetului, sufletul și culoarea, sufletul și forma materialului în celelalte domenii), tot așa artistul nu îngăduie să i se impună cu forța nimic străin, ci își păstrează în mod necondiționat propria scriitură. Ar fi o grozavă eroare dacă am vrea să credem că o tratare a limbii conformă cu regulile artei ar conduce totdeauna la intuitivitate și că și-ar căpăta amprenta personală din particularizarea acestei trăsături generale. Unele dintre așa-numitele figuri (contrastul, ironia, gradația, repetiția) se pot referi foarte bine la logic, altele (precum substituția dintre specie și gen, dintre parte și întreg) trebuie să rămînă chiar în afara concretizării.

Opinia obișnuită este falsă înainte de toate pentru că amenință să elimine întinsul domeniu al oratoriei. Încă de timpuriu și pe bună dreptate, retorica a fost studiată alături de poezie; de abia în cursul secolului al XIX-lea, sfera artei cuvîntului și-a restrîns diametrul la acela al poeziei, pierzîndu-și adevăratul caracter. În antichitate, legătura rămînea solidă prin însuși faptul că stilul scrierii și al vorbirii erau aceleași; în epoca noastră, farmecul unei proze bune constă, în parte, în aceea că se ocolește într-una parțial retoricul, parțial poeticul. În prezent, arta oratorică este la pămînt și tocmai de aceea trebuie să fie caracterizată, potrivit simțului majorității, ca o dexteritate cu adaosuri

estetice şi nu ca o formă a vieţii spirituale sau ca artă adevărată. Personal, aş dori totuşi să redau retoricii vechiul său loc de onoare. Mi se pare că arta cuvîntului are trei sensuri subordonate: mai întîi, discursul şi drama, care se potrivesc în ce priveşte interiorul, fiind legate amîndouă, în exterior, cu mimica; în al doilea rînd, proza, în manifestările cunoscute ale epicii; în al treilea rînd, poezia, care este întemeiată pe ritm şi care se prezintă în modul cel mai pur în lirică.

Instrumentul oratorului, limba sonoră, îi determină tehnica. Durata posibilă a respiraţiei îi creează unităţile, inteligibilitatea pentru ascultătorul atent îi impune construcţia frazelor, alegerea cuvintelor, întrebuinţarea unor repetiţii, limitarea tempoului şi încă multe altele. Pe cînd actorul, potrivit trăsăturii sale fundamentale, este un mim al gesturilor, vorbitorul – chiar şi recitatorul de poezii, naraţiuni, drame – se poate folosi numai cu economie de acest mijloc ajutător. Este aproximativ raportul cîntăreţului de lieduri cu un cîntăreţ de operă. Cel dintîi, dacă îşi trăieşte chemarea, cu greu va putea evita modificări ale expresiei figurii, fidele înţelesului. Căci el nu reprezintă un om, ci o creaţie poetică pusă pe muzică. Cîntăreţul de pe scenă, dimpotrivă, simulează că este un altul şi acţionează împreună cu masca, cu costumul, decorul şi activitatea întregitoare, similară, a celorlalţi actori. De aceea artistul declamator, care cîntă sau care vorbeşte, are voie să redea vorbirea unei fete ori un dialog între soţ şi soţie – ceea ce este de neimaginat în cazul actorului. Personalitatea fizică a declamatorului se ascunde complet în spatele cauzei. El seamănă cu muzicianul postcreator şi, în cazul unei lecturi dramatice publice, cu şeful de orchestră care execută partitura la pian.

Să ne îndreptăm totuşi, de aici înainte, atenţia spre orator, ca spre c r e a t o r u l unei forme de artă. Elocvenţa antică a reprezentat un punct culminant. Ştiinţa specială a artei care îi corespunde consta într-o descriere a formelor dezvoltate de practică şi în prescripţiile deduse din acestea. Aşadar, ea nu poate fi suficientă nici conferinţei ştiinţifice moderne, nici predicii, nici discursului parlamentar. Caracteristic pentru vechea retorică este faptul că ea preda, pe lîngă modul simplu al vorbirii, şi o modalitate plină de mişcare şi una sublimă: *submisse*, *temperate*, *granditer*, spune Cicero. Deasupra stă acel *grande genus dicendi*[1], discursul pregătit cuvînt cu cuvînt şi întipărit în minte, care împrumută de la arhitectură structura bine ornată, de la poezie mulţimea imaginilor comparative, de la muzică efectul sonor. Antichitatea şi Renaşterea au creat admirabile discursuri de acest gen. Multe din ele au fost compuse de alţii decît cei care le declamau, multe nu au fost ţinute niciodată. Cînd, în secolul al XV-lea, elocinţa a atins o nouă culme la umanişti, discursul festiv a devenit o modă. La festivităţile de curte, nunţi, ceremonii funerare, dar şi la vizitele

---

[1] Este vorba de cele trei genuri ale elocuţiunii (*genera dicendi*) aparente sub diverse denumiri în antichitatea greacă şi romană: *simplu*, *mijlociu* şi *înalt* (*sublim*); ultimul e numit *grande* de Quintilian şi *vehemens* de Cicero.

principiare și la încheierile de pace, arta oratorului nu avea voie să lipsească: o creație retorică strălucită conferea evenimentului, după felul de a simți al contemporanilor, o consacrare specială. Ceva din acest spirit reînvie acum în Europa; în general însă, muzica a preluat astăzi funcția respectivă. Mi se pare însă că dacă, în prezent, retorica este întîmpinată cu răceală, motivul e că ne gîndim la o elocvență mai mult artificială decît artistică. Acesta este sensul vorbei lui Pascal: „La vraie éloquence se moque de l'éloquence"[1]; de aceea Bismarck respingea caracterizarea sa ca orator. Dar nu ar trebui oare ca această artă, în niște forme mai libere – prin urmare, o retorică corespunzătoare conștiinței ce s-a modificat – să fie și astăzi cu putință? Nu am putea și noi, care recunoaștem cu toții puterea cuvîntului vorbit, să creăm ulterior teoria potrivită practicii noastre? Socotesc că, înainte de toate, este necesar să deducem o reprezentare mai vie a discursului din situațiile obiective ale conversației și comunicării; altminteri, renunț să realizez această deducție, limitîndu-mă doar la cîteva indicații.

Discursul liber își manifestă esența în exterior, ca o dezbatere între două părți, prin adresare (evidentă sau secretă). Dar această notă distinctivă este atît de lipsită de culoare încît poate absenta fără nici o pagubă; mi se pare mai justificat dacă un apel viu către auditori prilejuiește unele intercalări în cadrul discursului. În general însă, mijloacele care îi leagă i n t e r i o r pe orator și pe ascultător sînt de o mai mare valoare; includ printre ele citatele și pildele din viața de toate zilele sau din anumite sfere profesionale. Odată cu aceasta, discursul se retrage pe un teren comun și cunoscut; retorica mai veche le-a tratat injust ca pe un simplu ornament. Oratorul își apropie cel mai mult publicul prin descoperirea și respingerea de îndată a obiecțiilor și rezervelor propuse ori vizibil existente, sau prin niște mărturisiri care nu-i prejudiciază grav argumentația. Așa-zisa interogație retorică este de asemenea o formă a conversației transpusă în discurs, prin care se stimulează autonomia ascultătorilor. Pătrundem, în fine, în inima actului retoric, atunci cînd recunoaștem că discursul împarte cu conversația nu numai mobilitatea vioaie a formei, ci și multilateralitatea conținutului său. Cearta realului cu ceea ce este necesar în mod logic, varietatea și relativitatea oricărei experiențe formează premisa lor comună, fiindcă ceea ce este sigur în mod necondiționat poate renunța la latura retorică a artei cuvîntului. Ceea ce este problematic așteaptă totuși cu nerăbdare cuvîntul sonor. Astfel, oratorul se adresează mai întîi rațiunii, pentru că aceasta este cel mai ușor de convins și poate fi îndepărtată de prejudecăți prin argumentație. După aceea, însă, se impune să atragă de partea sa sentimentul ascultătorilor, care vine încet din urmă. Dacă, în primul caz, trebuie puse la contribuție toate dibăciile dialecticii științifice, în cel de al doilea, trebuie folosite mijloacele de acțiune ale dramei.

---

[1] [„Adevărata elocvență își bate joc de elocvență".]

Pe vremuri, popoarele inamice lăsau între ţările lor un teritoriu pustiit, pentru ca să fie evitate conflictele de graniţă. Aproape la fel (sau măcar ca un stat tampon) este situată retorica între ştiinţă şi artă. Ea preia vlăstarele teoriei metodelor, acele părţi în care nu mai este vorba de descoperirea de fapte şi legi, ci de expunerea convingătoare a ceea ce se ştie deja. Claritatea şi conciziunea argumentaţiei constituie totuşi numai o latură a chestiunii. Fiecare conferinţă ştiinţifică bună este o discuţie a gînditorului cu sine şi cu alţi gînditori, orice predică bună este o luptă a preotului cu sine şi cu alţi oameni păcătoşi; viaţa interioară dramatică şi exprimarea dialogică sînt doar voalate. Un filosof de mult uitat, de la jumătatea secolului al XIX-lea, definea sufletul ca pe o fiinţă care întreabă şi descoperea astfel punctul unde se întretaie trei cercuri: viaţa spiritual-ştiinţifică, cea istorico-socială şi cea artistico-dramatică se ating în formele fundamentale ale întrebării şi răspunsului, discursului şi replicii. Dacă urmărim acum asemănarea dintre discurs şi dramă, ar trebui să menţionăm, în primul rînd, gradaţia în construirea întregului. Se consideră o eroare, în amvon ca şi pe scenă, să se enunţe chiar de la început idei hotărîtoare, vorbe înflăcărate. Un exemplu şcolăresc de astfel de greşeală este discursul funerar al lui Massillon pentru Ludovic al XIV-lea, care începea cu propoziţia „Dieu seul est grand, mes frères"; Laboulaye a remarcat just în legătură cu aceasta: „L'exorde a tué le discours"[1]. Ceea ce s-a spus într-un pasaj anterior (pp. 113 şi urm.) despre efectul iniţial al decorului scenic ar trebui translat astfel la primele fraze ale unui discurs: conţinutul lor nu răzbate la o conştiinţă deplină, pentru că atenţia ascultătorului nu e încă bine reglată, ci e distrată sau prinsă de lucruri neesenţiale. Orice teorie privind meşteşugul dramaturgiei pomeneşte de artificiul de a introduce o piesă prin „scene cu servitori", adică prin scene care ocupă ochiul şi în care apar doar personaje secundare. În ceea ce urmează însă, trebuie să se progreseze constant, momentele retardante şi episoadele înviorătoare fiind permise în discursuri exact în aceleaşi puncte în care îşi au locul potrivit şi în dramă (vezi pp. 111-112). Pentru retorică, pare important să se ştie că o idee plasată în locul unde este permisă logic poate apărea totuşi nepotrivită retoric, fiindcă împiedică elanul discursului. Contopirea micilor bucăţi izolate, realizate în introducere, şi obţinerea unei vioiciuni extreme sînt demersuri necesare de ambele părţi, jocul şi contrajocul partenerului, schimbarea şi contradicţia, lupta şi victoria determină aceste forme foarte mobile ale artei cuvîntului. De aceea elocinţa, ca şi drama literară, acţionează esenţialmente asupra voinţei – iar tendinţa, mult hulita tendinţă, s-ar cuveni să participe adeseori atît la creaţia retorică, cît şi la cea dramatică.

Pentru consideraţiile ce urmează, rog să se ţină seama că acum avem de-a face cu d r a m a ca specie a artei cuvîntului. Atenţia faţă de scenă înăspreşte tonul, restrînge volumul şi conţinutul (întrucît răspîndirii prin tipar îi

---

[1] [„Numai Dumnezeu e mare, fraţilor."; „Exordiul a ucis discursul. "]

este îngăduită totuşi mai multă libertate decît reprezentaţiei) şi pretinde o construcţie care face să se recunoască punctele culminante încă din decorul mut. Dimpotrivă, drama destinată lecturii, pe nedrept desconsiderată, dispune de bogate mijloace pentru a-şi menţine specificitatea şi fără ajutorul teatrului. Fac parte dintre acestea îndeosebi preferinţa pentru motivele care înaintează şi, pe urmă, actualitatea acţiunii. Acesta este însă, totodată, şi modul de a proceda al oratoriei – care vrea de asemenea ca tot ce este comunicat să apară ca prezent şi să tindă neîncetat înainte. Ambelor forme le este necesară vorbirea la persoana întîi, fără a-l numi pe cel ce vorbeşte, şi dialogul nemijlocit, în cazul căruia distribuirea pe două personaje ar trebui concepută doar ca o circumstanţă adăugată. Nici o altă tehnică nu ţine trează tensiunea, în ceea ce priveşte finalul, ca aceea a conversaţiei agitate: satisfacţia cu totul originară pentru ceea ce se întîmplă este deplasată prin conversaţia retorico-dramatică în cercul artei cuvîntului. Premisa este ca sentimentele ce se exprimă prin cuvinte să fie absolut specifice oamenilor creaţi de poet şi să nu lase să se bănuiască nimic despre atitudinea acestuia – cel puţin nu în mod nemijlocit. Julius Bab a relevat deosebit de clar „valoarea perfectă a acestei participări personale prin personaje aparent obiective, mişcate în mod liber". Se naşte astfel părerea că sîntem martorii unei impresii prezente, pe cînd naratorul care se amestecă peste tot nu ne lasă defel să uităm că tocmai se povesteşte. Ar trebui deci ca romanul, în care se pot exprima oamenii ce acţionează, poetul şi lucrurile, să fie recunoscut ca modalitatea cea mai largă a artei cuvîntului, în raport cu o anumită îngustime a dramei. Ar trebui să fie apreciată însă şi iscusinţa dramaturgului care se pricepe să distribuie ceea ce trăieşte el însuşi unor personaje care vorbesc în aşa fel încît acestea dezvăluie despre ele mai mult decît ştiu: relaţiile lor secrete cu alte personaje şi cu sensul coerent al vieţii, pribegirea lor tăinuită (către sine şi către Dumnezeu). Wilhelm von Scholz rezumă astfel creaţia poetului dramatic: „Este un act de trăire interioară, în care fiecare reprezentare înfăţişează o contra-reprezentare ca pe umbra sa, o umbră ce creşte odată cu ea şi în care viaţa sare pe neaşteptate; este un dialog de voinţe, pe care – contrar dialogurilor de opinii – îl poartă altcineva decît cei care întreţin conversaţia: o dăruire de sine necalculată, întîmplare, pasiune şi destin".

Cînd în sufletul poetului dramatic valurile se izbesc unele de altele, cuvintele năvălesc în acelaşi timp în valuri, cu o bogăţie nestăvilită de imagini, fiindcă sînt folosite toate ajutoarele limbii. La Shakespeare, admirăm şi pricepefiindcă sînt folosite toate ajutoarele limbii. La Shakespeare, admirăm şi pricepe-rea de a acţiona cu aceeaşi siguranţă asupra simţului limbii ca şi asupra simţu-lui teatral. Sentimentul pur estetic este desigur jignit adeseori de Shakespeare. Dacă în dramă lucrurile ar depinde de f r u m u s e ţ e, toate părţile distincte ale acţiunii ar trebui să trezească prin ele înseşi o pură plăcere – indiferent de măsura în care contribuie la construcţia întregului – şi acelaşi lucru ar trebui pretins şi succesiunii cuvintelor (cf. pp. 144 şi urm.). Însă drama literară este complet absolvită de această limitare. Limba trebuie să-i dea cu mult mai mult

decît o simplă satisfacţie. Mai întîi, ea prezintă amprenta conţinutului poetic. Este fluidă în piesele de conversaţie şi grosieră în piesele populare, din jocuri de cuvinte spirituale, făcute din nimicuri, poate să adie înspre noi, în mod nemijlocit, voioşia comediei – şi tot atît de nemijlocit, din nişte versuri energice, grele, tragismul destinului. Limba îi serveşte apoi poetului pentru caracterizare. El zugrăveşte folosindu-se, pe lîngă fapte, şi de vorbire. Desigur, nu de a sa proprie. El nu spune „eroul meu este un om primitiv, dotat cu prospeţime", ci îi pune în gură acele cuvinte proaspete şi acele figuri de limbaj care îi sînt la îndemînă numai unuia care a crescut în pădure şi pe cîmp; personajele unei drame ar pierde din determinare şi din vioiciune, de îndată ce ar folosi acelaşi stil şi aceleaşi imagini. Nici monologul nu serveşte pentru a exprima concepţiile şi sentimentele poetului. El este permis numai ca formă de exprimare a personajelor dramatice; „lipsa de naturaleţe", care i se reproşează atît de frecvent, el o împarte cu finalurile de act şi cu numeroase alte necesităţi ale dramei. Ceea ce ne surprinde (de pildă, în monologurile lui Schiller) este, desigur, mai puţin depărtarea de realitate decît forma netedă şi logică. Această stilizare poate trece, totuşi, drept o expresie de natură artistică, pentru că la oamenii superiori decizia particulară este corelată cu întreaga extensiune a naturii lor psihice: varietatea dezvoltată conceptual semnifică participarea unui suflet plin de clipa respectivă; ea zugrăveşte o mişcare psihică şi o împinge înainte prin vorbire. Desigur, în faţa noastră nu se găseşte niciodată o personalitate izolată, ci cineva care se află prins în anumite relaţii. Ca atare, limba poate utiliza aceste relaţii ca nişte puncte de atac, pentru a ne introduce pe calea lor în cea mai profundă intimitate a sufletului. La bază stă următorul fapt. Cei mai mulţi oameni se schimbă după cum le apare în cale un anumit caracter; ei se privesc atunci pe ei înşişi în ochii celuilalt; ceea ce li se pare firesc în societatea unuia este resimţit ca nepermis faţă de un altul. Aceste oscilaţii reductibile la o influenţă nemijlocită, sau preluările involuntare de puncte de vedere străine se oglindesc în felul de a vorbi. Chiar dacă acelaşi conţinut se păstrează, se schimbă forma şi coloritul frazelor. Prin aceasta, arta cuvîntului dramaturgului împrumută individualităţii ce se trădează prin gradul şi modul acomodărilor inconştiente o expresie ce spune unei urechi mai fine lucruri pline de semnificaţie. Limba devine în cele din urmă simbol, în înţelesul că un conţinut se înfăţişează într-o formă fundamental inadecvată căpătînd însă, tocmai prin aceasta, o concretizare particulară.

De cele mai multe ori, estetica şi literatura comparată acordă dramei ca atare doar un număr limitat de motive susţinătoare şi de forme posibile. De cînd Gozzi a descoperit trei duzini de motive dominante, iar Goethe s-a exprimat, în conversaţii, într-un sens asemănător, se pare că numerabilitatea ideilor dramatice fundamentale a devenit o dogmă a celor mai mulţi teoreticieni. Într-adevăr, ele se pot împărţi şi lărgi la infinit; perfecţiunea aparentă a unei colecţii de tipuri se întemeiază pe faptul că nişte abstracţiuni goale iau locul

unei eficacităţi rafinate şi ambigue (cf. pp. 43 şi urm.). Pe de altă parte, nu trebuie să i se interzică ştiinţei astfel de strădanii. Numai împotriva fixării definitive la o anumită cifră care nu ar fi de depăşit niciodată, ar trebui să se ridice obiecţii, în sensul ştiinţelor noologice. Tot astfel, ar fi absurd să se întindă bogăţia de forme a dramei pe un gherghef imobil. Teoria artei indiene, cu ingeniozitatea ei antrenată în matematică şi în jocul de şah, a distins două clase principale, dintre care una numără opt, cealaltă optsprezece specii. Dar cine ar mai putea crede încă în această împărţire? Dramaturgia noastră se mulţumeşte, în principal, cu opoziţia dintre comedie şi tragedie. Cînd Schiller spune despre comedie că ea „duce drama la libertate în spirit", este bine caracterizată, cu acest prilej, gradaţia creatoare, jucăuşă, ce trebuie să revină conţinutului. Despre esenţa tragediei, despre inimiciţia şi înrudirea originară a forţelor ce se luptă într-însa, ca şi despre gradarea artistică a acestei construcţii a conţinutului, nu e nevoie să mai vorbim încă o dată. În fond, cercetătorii sînt de acord şi asupra acestei chestiuni şi disputa nu începe decît odată cu luarea în considerare a numeroaselor forme divergente între ele.

Să ne gîndim o clipă la ce transformări istorice a cunoscut drama pe parcurs. Cunoaştem o piesă indiană a cărei oameni contemplativi şi resemnaţi sînt lipsiţi de forţă dramatică, pentru felul nostru de a simţi, dar în care totuşi tragicul şi comicul sînt amestecate în aşa fel încît sensibilitatea noastră, potrivnică delimitărilor, este satisfăcută. Mai familiară ne este tragedia grecească, absolut retorică în formele sale şi avînd în miezul ei o imagine a luptei pe care o ducea tradiţia zeilor cu recunoaşterea unei ordini superioare a universului. După Gustav Freytag, acţiunea trebuie să atingă o culme cam pe la mijlocul ei, după care scade din nou. Dacă în prima jumătate predomină jocul susţinut de erou, în cea de a doua, ia conducerea contrajocul; dacă acesta prevalează la început, atunci el îl împinge pe erou pînă pe culme, după care face loc jocului. Cu toate acestea, chiar Freytag a trebuit să recunoască faptul că tragediile lui Sofocle încep cam acolo unde noi am plasa punctul culminant al pieselor noastre. De cele mai multe ori, obiectul lor este restabilirea unei ordini, care a fost tulburată; nelegiuirea şi dezordinea sînt plasate înainte de început; dezvăluirea catastrofei şi răzbunarea alcătuiesc conţinutul propriu-zis, prilej cu care voinţa omului şi hotărîrea destinului se întîlnesc. Shakespeare dă din nou o altă formă dramei, deoarece el vrea să lămurească relaţiile statornice, îndeosebi cele psihice, în legătură cu împrejurările exterioare: în legătură cu o batistă dăruită – gelozia şi neîncrederea; în legătură cu o prezicere şi cu puterea femeii – ambiţia secretă. Procedeul său de formare a caracterelor, constînd din valorificarea unor trăsături contradictorii din izvoare, pentru a obţine o vivacitate extremă, apoi simţul său pentru individualitate şi modul său de tratare a tragicului independent de morală – toate condiţionează o formă nouă. Despre drama naţională spaniolă, care îşi datorează înzestrarea unicului Lope de Vega, avem dimpotrivă impresia că este cu adevărat bogată în inventarea şi

rezolvarea de intrigi, dar săracă în caracterizare. Un subiect încîlcit îl ispitește pe poet, personajele gata definite trebuie angajate în situațiile cele mai senzaționale, iar ascultătorii puși sub tensiune, printr-o înnodare complicată a conflictului. Fantazia nu dispune de stări sufletești mijlocii. Afișul teatral al acestor piese de capă și spadă poate denumi personajele ca tipuri: *galanes, viejos, graciosos*[1]. În spectacolele sacre ale lui Calderón există alegorii pentru toate lucrurile și relațiile cu putință. Ceea ce le lipsește spaniolilor (și, în parte, și lui Schiller, care se pierde atît de bucuros în acțiunea secundară) este darul simplității. Racine îl avea. Secretul său artistic stătea în capacitatea de a dezvălui doar prin simplă nuanțare, în tot ce era mai simplu, ceva divers, de a desluși logic lupta unei pasiuni împotriva unei legi. Caracterizați de el, oamenii epocii sale aveau o asprime care excludea orice sentimentalitate, dar care apărea mai suplă în formele reținute ale relațiilor sociale și ale comunicării; politețea – căutată în raporturi și răceala poleită în arte nu erau nimic altceva decît contraponderea energiei nemăsurate a concepției și a voinței.

Dacă vrem să luăm în considerație, în cele din urmă, și structura cea mai nouă a dramei, trebuie să începem cu drama de idei a lui Ibsen. Nucleul acesteia stă în cerința ca personalitatea să se surprindă pe ea însăși, pentru a se putea dărui altora; numai că în multe simboluri revine și acel sentiment – care ajunge punctul impresionant al operei – că noi atingem probabil asemenea înălțimi în închipuire, nu însă și prin voință. Pentru a da rotunjite la lumină aceste idei principale, legate de critica societății, Ibsen a renunțat la ordonarea în jurul unei peripeții și a dezvoltat o tehnică ce se prezintă ca o revenire la cele trei unități, dar care înseamnă, în realitate, dezvoltarea psihologică largă a ultimului act al unei drame întocmite după vechea formulă. O asemenea analiză tardivă este la locul ei atunci cînd – ca la Ibsen – oamenii apar ca produse ale mediului lor. Wedekind disprețuiește atare jocuri de pasiență, fiindcă oamenii săi, centre libere de putere independentă, biciuite de senzualitate, pretind o altă cadență, o altă energie în mișcare. El i se alătură totuși lui Ibsen prin psihologismul său lipsit de moralism – pentru el, oamenii nefiind (ca să folosim o vorbă a lui Hofmannsthal) „nimic altceva decît un coteț de porumbei", „o șarlatanie învelită într-un văl subțire". Există încă destul element psihologic și la Hauptmann, în special în relația dintre bărbat și femeie; oricum însă, omul devine deja la Hauptmann, un teren de breșă al divinului, mai cu seamă în suferință și în moarte. Drama lui Strindberg pătrunde mai profund în metafizic. „Nu mai ostenești să tot întrebi?" „Nu, nicicînd, vezi tu, eu tînjesc după lumină!". Opera capitală în trei părți, *Spre Damasc*, anulează, printr-un fel de plasare într-o stare de plutire miraculoasă, granițele dintre corporalitatea credibilă a indivizilor și echivocitatea lor sufletească, dintre mediul lor real și cel imaginar, pentru a cufunda totul

[1] [Juni primi, bătrîni, bufoni.]

într-un mare „ce" invizibil. Astfel, această dramă pierde cu siguranță orice formă obișnuită. Și totuși, ea rămîne saturată de acțiune, care îl fascinează mereu pe spectator, pentru că jocul neîncetat al atragerii și respingerii dintre oameni, al clivării eului și al contopirii personajelor împinge drama înainte. Modernii noștri cei mai recenți resping chiar orișice raport cu realitatea obișnuită, exterioară și interioară. Ei au redevenit acum moraliști, ceea ce Ibsen, cunoscătorul vieții cenușii, și epoca sa ar fi considerat un pas înapoi; ei nu mai suspină împreună cu Strindberg: „E păcat de oameni!" – ci roagă, strigă, imploră: „Oameni, fiți buni!". De vreme ce omul are toate forțele într-însul pentru a putea crea noi lumi, de vreme ce e liber chiar și împotriva sufletului pe care i l-a dăruit soarta, dramaturgul trebuie să descopere straturile cele mai profunde, aflate dedesubtul realității și sufletului. Unul dintre acești poeți „expresioniști" – Paul Kornfeld – a depus următoarea mărturie: „Dacă omul este centrul lumii, nu e din cauza talentelor sale, ci pentru că este oglinda și umbra celui veșnic, pentru că – născut, desigur, pe pămînt – el este totuși administratorul divinului... În loc să vrem să cercetăm și să analizăm complicațiile celui mult prea vremelnic, să devenim conștienți de ceea ce este în noi atemporal și deci să trăim într-un sens superior, în loc să ne examinăm cu privirea într-un sens inferior... Psihologia ne spune tot atît de puțin despre esența omului ca și anatomia". Dintr-o asemenea convingere, izvorăște o dramă ce nu mai vrea să slujească unei „idei", ci transformă mai multe „idei" (platonice) din imperiul numelor în acela al scenei, o dramă a vizionării esenței și nu a configurării realității. Fiecare om – un tip, interpretul său – după dorința lui Kornfeld – un reprezentant al ideii, al sentimentului sau destinului, dăruit cu „melodia unui mare gest" care atîrnă mai greu decît naturalețea desăvîrșită. Limba să fie bogată în concepte, lapidară, deseori explozivă.

Chiar și această reprezentare fugară ne îngăduie să recunoaștem cîtă varietate stă în calea străduințelor de a stabili niște legi asemănătoare. Desigur, nici dramaturgiei nu i-au izbutit lucrurile prea bine. În cele din urmă, se ajunge la o împărțire conform unor puncte de vedere estetice, tehnice și referitoare la subiect. Din punct de vedere estetic, este importantă distincția dintre tragedie și comedie, chestiune asupra căreia am căzut de acord, cu ocazia discutării „formelor fundamentale" – precum și ceva mai înainte (la p. 319). Tehnic, intră în discuție mai cu seamă raportul dintre acțiune și caractere. Deoarece ambele componente se stimulează reciproc, e vorba doar de situarea centrului de greutate, deci de stabilit cînd o piesă trebuie atribuită unei grupe sau celeilalte. Poeții dramatici și criticii nu sînt totdeauna de acord pe ce anume cade accentul principal, în fiecare caz. Personal, sînt înclinat să acord precădere acțiunii, atunci cînd este plauzibilă și semnificativă. Căci efectul specific al dramei pornește, totuși, în modul cel mai sigur, de la o acțiune puternică, fără ornamente și nemascată. Caracterul de actualitate despre care s-a vorbit mai sus și care se întărește, cu ocazia spectacolului, pînă la materialitate, își are

rădăcinile în faptul că esenţa ascunsă a lumii şi a omului este privită ca o voinţă activă şi contopită cu activitatea manifestă a acestuia. Amîndouă – absolutul şi fenomenul – înseamnă tensiune sau luptă. Comentatorii au fost dintotdeauna lămuriţi că în dramă trebuie să se pună o problemă de putere şi să i se dea răspuns, cu alte cuvinte, că o contradicţie războinică trebuie să stăpînească personajele. Doar în aplicarea acestui principiu la drama de caracter, unii teoreticieni au găsit o dificultate. Dar de ce să nu poată fi mutată problema puterii şi în sufletul oamenilor? Prin aceasta nu se abandonează nicidecum dramaticul propriu-zis. Căci Gustav Freytag are perfectă dreptate: nu acţiunea propriu-zisă este dramatică, ci devenirea şi efectul acesteia, pregătirea unei fapte şi consecinţa ei. O faptă absolută este impersonală şi indiferentă ca şi repausul absolut; în momentul comiterii, crima nu posedă o valoare artistică mai mare decît un bloc de stîncă nemişcat. Sarcina stă mai degrabă în a crea premise pentru calea de la repaus la faptă sau de la faptă la repaus. Interesează mai puţin dacă această cale este prezentată folosindu-se întîmplări exterioare sau procese psihice, acţiuni politice de stat ori nişte emoţii delicate. Ba chiar, în cel de al doilea caz, coerenţa – adică necesitatea care avansează constant şi satisfacerea ei – se poate menţine mai uşor. Dacă ne gîndim la Tasso sau la partea finală din *Hercule* al lui Euripide, avem în faţa ochilor exemple de rang suprem. Acţiunea lor are o proporţie şi o pondere mică; cazualul simplu este depăşit, *ce*-ul este trecut integral în *cum*; personajele sînt de o natură substanţială atît de necondiţionată, încît faptele lor se retrag îndărătul a ceea ce se petrece, doar în sinea lor şi în lupta cu marele mister. Astfel de drame sînt just apreciate numai atunci cînd se încuviinţează opoziţia lor voită faţă de stilul de frescă al scenei.

În sfîrşit, în măsura în care speciile dramei depind de alegerea subiectului, ar fi posibile numeroase distincţii – cîte vrem. Menţionez doar drama istorică. Aici, ursita tragică se extinde de obicei de la personalitatea ambiguă, „care oscilează în istorie", pînă la cea mai largă sferă sau, ca în cazul pietrei aruncate în apă, se rezolvă finalmente în foarte uşoare mişcări ondulatorii. Destinul se desfăşoară cu necesitate dialectică. Mereu este vorba de bărbaţi de acţiune, care, potrivit părerii populare, decid luptele pentru putere ale istoriei. Nici autonomia relativă a masei, nici importanţa gînditorilor şi artiştilor nu apar în dramele istorice; cel puţin pînă astăzi; doar o singură dată s-a reuşit să se trateze cu succes mulţimea ca erou istoric, iar munca tăcută a cercetătorilor şi a plasticienilor s-a sustras cu totul acestei reprezentări. Dacă personajele ce susţin dramele istorice sînt acei oameni de voinţă pe care îi cunoaştem din istoria politică, se pune întrebarea prin ce fel de tratare pot fi transformaţi atît ei, cît şi naşterea şi efectul faptelor lor, în conţinutul unei opere de artă. S-a crezut că lucrul acesta se întîmplă datorită faptului că poetul s-ar elibera de adevărul istoric, punînd în locul realului verosimilul. Este destul de uşor de înţeles că prin această independenţă faţă de subiect, justificată teoretic, se voia

să se facă din dramă o operă de artă pură. Există, într-adevăr, tablouri caracterologice libere, pe bază istorică, așa cum e *Don Carlos* al lui Schiller, care sînt opere de artă excepționale. De ce nu ar fi putut întrupa și un individ cunoscut din istorie anumite orientări, într-un mod exemplar și tipic? Oare *Cezar* al lui Shakespeare nu a cedat oarecum locul personalității sale unei idei, așa cum și astăzi încă, preotul renunță la numele său cînd devine papă? Trebuie să spunem totuși că seriile de tablouri istorice ale lui Shakespeare, fantaziile lui Schiller despre unele evenimente ale trecutului și drama legendară grecească nu sînt deloc drame istorice autentice. Dacă o dramă trebuie să apară totuși ca o piesă istorică pentru concepția noastră, sensibilizată prin școlire, atunci libertatea poetică nu are voie să fac uz de recomandarea aristotelică a ceea ce „s-ar fi putut întîmpla". Contest în mod hotărît justețea frazei lui Goethe, care e repetată atît de des: „Pentru poet, nici un personaj nu este istoric; el dorește să-și înfățișeze lumea sa morală și, în acest scop, acordă anumitor personaje din istorie onoarea de a-și împrumuta numele pentru creaturile sale" (ediția Hempel, vol. 29, p. 636). În asemenea cazuri, respectul nostru pentru faptele obiective este mai degrabă atît de puternic, încît resimțim orice modificare esențială a subiectului tradițional ca pe un capriciu nepermis. Dacă materia istorică nu este utilizabilă pentru dramaturg, în trăsăturile ei obiective, atunci s-o evite. Schiller, în *Wallenstein* al său, Kleist, Grillparzer, Otto Ludwig și Grabbe au păstrat cu o exactitate destul de mare împrejurările epocii, concretizînd tocmai prin aceasta evoluția unui caracter. Legătura severă cu realitatea este neapărat necesară aici, fiind o limitare în plus, pe lîngă celelalte multe pe care arta trebuie să și le pună, cu toate că ea năzuiește să treacă dincolo de orice limită.

### 3. Narațiune și poem

Încă mai demult, s-a atras atenția că orice dramă se află în dezavantaj față de narațiune prin limitarea sa la discursul nemijlocit. O anumită lipsă de autonomie a dramaticului se vădește și în raport cu poemul. Dramele lui Shakespeare o atestă în modul cel mai clar prin faptul că trec adesea, în momentele de calm și în încheiere, de la proză la vorbirea solemnă; partea a doua a lui *Faust* se termină liric. Nu fără temei, numim asemenea opere poeme. Căci pretutindeni unde devin circulare, ele se apropie de formele lirice și se sublimează în spiritualitatea cuvîntului.

Dacă ne îndreptăm atenția spre epopeile de diverse feluri și le privim mai întîi, iarăși, din punct de vedere lingvistic, trebuie să ne eliberăm de teoria învechită că ele ar trebui să fie declamate și ascultate. În realitate, ele sînt scrise și citite. Ne interesează reprezentările lingvistice astfel modelate. Nici imaginile vizuale, nici sentimentele obiective puternice nu determină valoarea estetică a stilului. Printre numeroasele vibrații ale simțirii, sînt determinante însă acelea care sînt provocate numai de cuvîntul citit, deci acelea care au un ecou interior,

într-un mod personal. Pot să fie nişte cuvinte cu totul simple, dar aşa cum sînt aşezate, ele ne aduc lacrimi în ochi; conţinutul poate fi un aspect neînsemnat din viaţa unui om obişnuit, dar el este consacrat prin dreptul suveran al măiestriei lingvistice. Aşa cum despre un pictor nu se poate spune nimic mai presus decît că ştie să picteze, tot astfel adevărata laudă pentru un scriitor este că ştie să scrie. Flaubert, care a devenit aproape melancolic fiindcă – în lipsa unei forme mai bune – a fost nevoit să lase să se succeadă, o singură dată, două genitive unul după altul, ar avea dispreţ cu vîrf şi îndesat pentru vulgaritatea neglijentă, care se răspîndeşte astăzi în cele mai bune romane. Ar trebui ca măcar limba maternă să fie tratată curat (ceea ce savantul, obligat la expresii profesionale, nu reuşeşte niciodată) şi fiecare cuvînt să fie plasat cu siguranţă la locul său. Naratorul are însă obligaţii şi mai dificile. Onestitatea lui artistică constă în faptul că vorbeşte cu o voce neprefăcută, autentică, într-un mod specific convingător. El poate vorbi tare, fiindcă în epică oamenii, întîmplările, mediul au acel calm şi acea îndepărtare care nu-i sînt date dramei să le cunoască. În limbajul său, ca şi în acela al oricărui poet, trupul cuvîntului trebuie să se unifice cu sufletul ascuns în el. Aceasta înseamnă că întîmplările vesele trebuie comunicate în tonuri jubilante, îngrijorarea şi supărarea în culori mate, îndoiala în întorsături de frază care nedumeresc, siguranţa în propoziţii care păşesc ferm. Înseamnă că într-un roman plasat în zilele de aur ale Greciei, neastîmpărul poate fi comparat, desigur, cu marea în mişcare, dar nu cu curentul electric rapid şi transmisibil. Înseamnă că, în funcţie de obiect, cuvintele trebuie sau să curgă fără greutate, sau să se înghesuie unele în altele, sau să se prelingă picătură cu picătură. Fiindcă sub toate aceste raporturi, poetul epic este mult mai liber decît dramaturgul sau poetul liric.

Întrucît fantazia povestitorului nu lucrează cu noţiuni generale, întrucît ea nu cunoaşte „un sinucigaş", ci pe acest Werther, întrucît ea şovăie chiar şi în faţa alegoriei, adică a concretizării unui raport abstract prin personaje, suficiente din punct de vedere conceptual, se tinde, desigur, spre o anumită perceptibilitate. Asemănarea exterioară între două lucruri îi este de ajuns pentru o comparaţie – ceea ce în ştiinţă ar fi inadmisibil – şi, de cele mai multe ori, într-un mod în care doar o parte a comparatului stabileşte concordanţe – prilej cu care, bineînţeles, fantazia trebuie să procedeze foarte prudent, pentru a evita întorsăturile de frază bombastice şi lipsite de gust. Totuşi, nici o nuvelă şi nici un roman nu constau numai din imagini şi parabole. Oameni cu imaginaţia unui pictor, precum Ruskin şi Fromentin, scriu mult mai colorat, oarecum cu pensula în mînă, cu toate că nu compun versuri. Dimpotrivă, în cele mai bune povestiri ale noastre, multe lucruri sînt exprimate în mod propriu şi conceptual. Avem opere literare de cea mai aleasă calitate, care se descurcă aproape fără nici o metaforă. Poetul care scrie pornind din inima limbajului îndrăgeşte verbul viu şi îndepărtează din stil grăsimea inutilă a epitetelor

ornante; pentru că el vorbeşte la fel de hotărît ca un comandant militar (numai că în alt mod)[1].

Dintre formele epicii[2], cele mai familiare şi mai importante pentru epoca noastră sînt nuvela şi romanul. Creatorii literari care au meditat asupra artei lor ne învaţă că nuvela trebuie să înfăţişeze un singur eveniment al vieţii, de altminteri hotărîtor, că fiind ordonată în jurul unui centru, ea nu ar putea oferi o dezvoltare întinsă şi o schimbare esenţială a caracterelor. Ea are mai curînd drept conţinut oameni deja formaţi, care îşi revelează firea şi dau o formă relaţiilor lor într-o anumită înlănţuire a împrejurărilor[3]. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul romanului[4]. Noi îl socotim ca aparţinînd genului naraţiunilor, cu toate că Friedrich Schlegel voia să amalgameze atît cu cîntec, cît şi cu dialog „prezentarea unui mare spirit ce devine şi vrea". Pentru el, ceea ce interesa nu era conţinutul obiectiv, ci eul poetului şi spovedaniile sale; la fel, Novalis se exprima astfel despre forma lui *Heinrich von Ofterdingen* al său: „Un stil extrem de simplu, însă începuturi, tranziţii, urmări extrem de îndrăzneţe, asemănătoare romanţelor dramatice – cînd conversaţie, cînd discurs, pe urmă povestire, apoi reflecţie, apoi tablou şi aşa mai departe. O copie în întregime a sufletului, în care simţirea, gîndul, imaginea, dialogul şi muzica se schimbă rapid, fără încetare şi aşezîndu-se unele lîngă altele, în mase luminoase, clare". Desigur, aceasta duce totuşi spre forma mai liberă a poveştilor şi coboară spre terenul fertil al miraculosului. Într-adevăr, Novalis spune: „Basmul este oarecum canonul poeziei, tot ce e poetic trebuie să fie de natura poveştii; poetul divinizează întîmplarea" (*Schriften* [*Scrieri*], III, p. 165). Aproape nu mai e nevoie să spunem că fiecare roman, care schiţează un tablou al unei epoci trecute sau prezente, trebuie să satisfacă nişte condiţii diferite. Aici, pretindem respect faţă de fapte. Aici, ne bucurăm şi de o modalitate de expunere impersonală, într-un anumit sens „comunistă", amintind de arta literară a popoarelor primitive, aşa cum a dispus de ea Walter Scott. În afară de asta, creaţia epică şi cea istorică sînt înrudite – începînd din vremuri străvechi – prin faptul că sînt la fel de potrivite pentru o determinare a voinţei. Nici o altă ştiinţă şi nici o altă

---

[1] Cf. Jakob Wassermann, *Die Kunst der Erzählung* [*Arta povestirii*], 1904.

[2] [Termenii „Epos" şi „Gedicht", utilizaţi în aceste pagini de Max Dessoir, au în limba germană un înţeles mai larg decît traducerea lor obişnuită prin „epopee" şi „poezie": ei diferenţiază, îndeobşte, *epicul* de *liric*. De altfel, şi „Dichter" are o semnificaţie mai cuprinzătoare, de „creator literar în genere" şi nu doar de „poet" (liric, epic sau dramatic).]

[3] Amănunte în lucrarea lui Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* [*Contribuţii la teoria şi tehnica romanului*], 1883, p. 245.

[4] Articolele importante ale lui Georg Lukács despre *Theorie des Romans* [*Teoria romanului*] (în „Zeitschrift für Ästhetik", XI, pp. 225-271 şi 390-431) nu au fost luate în consideraţie, din cauza poziţiei lor absolut divergente faţă de concepţia împărtăşită mai sus.

artă nu ne influenţează traiul într-un mod atît de involuntar şi de sigur şi nu sînt atît de personal legate de noi. Această esenţă activă, umană conferă operelor istorice şi marilor opere de creaţie poetică trăsătura lor captivantă; privite astfel, istoria şi poezia sînt puternice prin tendinţa lor. Fiecare istoric trebuie să evalueze faptele obiectiv, clarificîndu-le potrivit unor criterii omeneşti şi morale; el trebuie să distribuie lumini şi umbre, trebuie să acţioneze asupra voinţei cititorului, care este foarte strîns legată de înţelegere. Luarea de atitudine este inevitabilă, ea intervine în egală măsură în prezentarea mişcărilor economice contemporane, cît şi în zugrăvirea stărilor din antichitatea greacă, pe care în mod greşit ne închipuim că le judecăm obiectiv. Ranke se credea plin de o strictă obiectivitate şi a scris o istorie protestantă a papilor. Mommsen a făcut din Cezar – după o vorbă bine cunoscută – un împărat democrat al Germaniei (care nu se va ivi niciodată). Treitschke a folosit chiar dragostea de patrie ca pe un mijloc explicativ. Tratarea moral-naţională şi retorică a realităţii istorice de către Treitschke îmi apare mereu ca o dovadă strălucită că punctul de vedere ştiinţific şi scara valorilor trebuie să coincidă, dacă istoria vrea să-şi desfăşoare pe deplin eficacitatea s o c i a l ă . Mai este oare necesar să ne referim la Schiller, ca să lămurim faptul că lucrurile nu stau altfel cu arta literară?

Romanul este eminamente adecvat pentru a deveni un însoţitor în agitaţia vieţii. Căci în prezent el a evoluat spre o formă în care poate fi preluată orice fel de experienţă. Nota specifică a acestei forme este că într-însa încape atît de mult, încît constituie un vehicul la fel de comod pentru împărtăşirea şi însuşirea tuturor intereselor posibile. În cele mai multe cazuri, forma romanului nu este aleasă pornind de la cerinţele trăirii interioare, ci în mod arbitrar; conţinutul atestă desigur ingeniozitatea şi însemnătatea spirituală a autorului, însă atestă rareori puterea sa de a da formă. Romanele seamănă cu nişte bazine de colectare în care îşi află loc orice: procese psihice şi bătălii, metafizică şi aventuri de călătorie; ele sînt locuri de informare în chestiuni cotidiene şi în probleme ale veşniciei. Unele date false, de natură istorico-culturală, unele judecăţi morale îndoielnice, găsite într-un roman, stîrnesc critica, de parcă s-ar găsi în manuale de istorie şi de etică. Chiar şi scriitorii care vor să aprofundeze psihognostic subiectul lor instructiv sau anecdotic îşi ating scopul, pe alocuri, numai prin faptul că analizează unele forţe, în loc să le facă vizibile prin acţiunea lor, ca şi prin faptul că oferă, în special în romanul la persoana întîi, reflecţii în loc de întîmplări şi personaje. Toate astea le înţelegem şi le justificăm fără multă vorbă, amintindu-ne deosebirea dintre opera de artă şi plăsmuirea pur estetică. Mai îngrijorător este romanul tezist, chiar şi acela al institutorului nostru de o nezdruncinată probitate, Gustav Freytag – şi mai atacabil este romanul în mod expres didactic, acest bastard al ştiinţei şi al moralei. Dar adaosul se umflă peste orice măsură permisă, în romanul „naturalist". Scriitorii de această orientare tratează pînă şi dragostea

în așa fel încît asamblează – ca o pregătire a unei teorii ulterioare – o cazuistică harnică și temeinică a tuturor formelor. Ei sînt științifici prin țelul lor: adevărul; prin metoda lor: îngrămădirea de mărturii, analiză psihică, eliminarea propriei personalități, și, în fine, prin forma lor: exactitatea descrierii și preferința pentru expresii abstracte și tehnice. Îi amintesc pe Balzac, acel *doctor socialis* căruia îi stau mereu înaintea ochilor puterea banului și a voinței și luptele ce se nasc de aici – pe Zola, acel *poète malgré lui*[1], care este abătut numai de temperamentul său de la realizarea prozaică a unor intenții didactice – și amintesc, în special, ceea ce mărturisește Edmond de Goncourt în prefața pentru *La fille Elisa* (1878): „*... il m'a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien*"[2] – ori ceea ce spusese, cu treisprezece ani mai înainte, împreună cu fratele său, la începutul textului *Germinie Lacerteux*: „*Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et la recherche psychologique l'histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises*"[3]. Cu aceste cuvinte, Parisul a determinat un raport între artă și știință, așa cum Roma a stabilit un raport între artă și dogma bisericească. În ambele cazuri, ceva extraestetic trebuie să fie factorul hotărîtor: în primul, adevărul gîndirii și al vieții, în celălalt, adevărul etern.

Căror însușiri le datorează romanul rusesc succesul său european? Mai întîi, unei forme de prezentare a individului, care nu-l descompune psihologic, ci îl înțelege în miezul ființei sale și în legătura lui plină de sens cu forțele metafizice ale vieții. Pe urmă, unei evlavii adînci, reunită cu o teorie comunistă a societății. Dostoievski concepe creștinismul ca pe o decizie personală, care trebuie să se producă instinctiv și crede într-o misiune istorică universală a rușilor, fiindcă ei pot să-și mărturisească în mod voluntar vina și pot să și-o ierte. Vigoarea romanelor dostoievskiene stă în această morală originară. Scriitorul s-a pronunțat, ce-i drept, împotriva unei tendințe grosiere, dar a indicat totuși drept scop personal „propovăduirea adevăratului Hristos, pe calea ocolită a artei". Adevărul evangheliei și al înfrățirii izvorăște de asemenea și din sufletul lui Tolstoi; fără acest conținut, tot scrisul său i s-ar părea fără rost și reprobabil. Chiar și cu romancierii noștri germani lucrurile se petrec într-un chip asemănător. Cei mai mulți vor să facă în așa fel încît arta lor să

---

1 [Poet fără voie.]

2 [„... mi-a fost cu neputință, uneori, să nu vorbesc ca un medic, ca un savant, ca un istoric".]

3 [„Astăzi, cînd romanul se lărgește și crește, cînd începe să fie marea formă serioasă, pasionată, vie a studiului literar și a anchetei sociale, cînd el devine, prin analiză și cercetare psihologică, istoria morală contemporană, astăzi, cînd romanul și-a impus studiile și obligațiile științei, el poate să revendice libertățile și sincerițățile acesteia".]

slujească unor scopuri educative. Ei ţin să fie conducători ai tineretului sau duhovnici fără patrafir. Orice aspect particular şi colorat al vieţii, orice strălucire şi farmec ale limbii – toate sînt coborîte la valoarea lor de mijloc. Lucrurile rămîn astfel la ceea ce spunea Schiller despre *Wilhelm Meister*: „Forma lui *Meister* ca şi, în general, orice formă de roman, nu este pur şi simplu poetică. Ea se situează cu totul numai în domeniul minţii, se supune tuturor cerinţelor sale şi participă la toate limitele sale" (Scrisoare către Goethe, din 20 octombrie 1797). Poate că ideea ar putea fi reformulată mai bine astfel: romancierul este un „frate vitreg al poetului" – ceea ce este tot o vorbă a lui Schiller – pentru că el e împins în mod necesar spre pericolul ca părţile componente extraestetice (indispensabile) să le înăbuşe pe celelalte.

Vrînd să ne asigurăm acum, în privinţa caracteristicilor celor mai generale ale p o e m u l u i, dăm peste o coincidenţă cu ceea ce ştim despre eficienţa naraţiunii. Şi poeziile sînt gustate, în medie, în aşa fel încît este receptat mai întîi conţintul lor (cf. pp. 110-111). Teoria nu este de acord cu acest fapt obiectiv. Theodor Storm spune în prefaţa la *Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius* [*Antologie casnică a poeţilor germani, începînd de la Claudius*], importantă pentru tehnica liedului: „Aşa cum în muzică vreau să ascult şi să simt, în artele plastice să privesc şi să simt, tot astfel le vreau în poezie, dacă se poate pe toate trei laolaltă. Vreau să fiu impresionat de o operă de artă ca şi de viaţă, în chip nemijlocit şi nu de-abia prin intermediul gîndirii; de aceea mi se pare cea mai desăvîrşită poezia al cărei efect este mai întîi unul pur sensibil, din care rezultă apoi, de la sine, efectul spiritual, aşa cum rezultă fructul din floare". Din punctul de vedere al unei estetici „aşa-cum-trebuie-să-fie", este excelent spus, dar în sensul esteticii „aşa-cum-este", e inexact. Relaţia noastră cu limba este atît de conţinutistă, încît un raport naiv cu poeziile are în faţa sa, ca prim termen opus, înţelesul operei. Cititorilor care nu au un simţ artistic deosebit de ascuţit, momentul senzorial-muzical le pătrunde în conştiinţă de abia în al doilea rînd. Pe de altă parte, melodia poeziei izolate, comparabilă cu o arie, şi melodia infinită ce se ţese, în marea formă lirică, de la poem la poem, au o conformaţie care îi reuşeşte exclusiv doar limbii. Există aici armonii şi dizarmonii izvorîte din posibilităţile sonore ale cuvîntului, nuanţe legate de alegerea vocalelor şi consoanelor şi mai cu seamă acele forme ritmice şi metrice care au crescut odată cu limba însăşi.

Sunetul cuvîntului şi valoarea sa sentimentală pot fi înţelese în două feluri. Unii poeţi chibzuiesc cu grijă pentru ca vocabulele combinate de ei artistic să nu se abată prin nici o nuanţă de la semnificaţia lor obişnuită. „Marea" nu trebuie să aibă acelaşi efect ca „Amfitrite" – fiindcă altminteri poetul ar fi spus chiar „Amfitrite". Alţii, din contra, vor să elibereze cuvîntul din poziţia sa comună şi să-l înalţe într-o sferă luminoasă: ei ar dori să trezească vorbele ca pe nişte copii adormiţi. „Sărut" nu trebuie să sune la fel ca „pupat", ci trebuie să respire întreaga gingăşie şi sinceritate proprie atingerii

caste a unor buze feciorelnice. Trebuie oare, într-adevăr, ca limbajul liric să se dezbare de orice urmă pămîntească? Vreau să spun că atîta timp cît au fost create opere de artă prin ambele moduri de procedare, nu ne şade bine s-o preamărim pe una, iar pe cealaltă s-o aruncăm în prăpastie. Trebuie să luăm cunoştinţă de posibilităţi[1]. – Pentru nuanţările sonore, dau ca mostră cîteva rînduri din *Cîntec de toamnă* al lui Verlaine:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone[2].

Pictura sonoră din aceste versuri are un efect cu atît mai izbitor cu cît sensul le este sacrificat; fiindcă probabil nici poetul nu va fi legat o reprezentare anumită de „viorile toamnei". Cuvintele posedă, abstracţie făcînd de semnificaţia lor, o frumuseţe şi o valoare proprie, şi anume ca unităţi sonore, în cadrul cărora vocalele determină, de cele mai multe ori, tonul sentimental. Calitatea sonoră ce le revine se impune şi în ritm. Cu toate acestea, rima nu e numai o omofonie întîmplătoare, ci îndeplineşte sarcina de a separa între ele versurile, pentru ureche; rima sprijină metrul cam aşa cum culoarea poate reliefa proporţiile unei opere de artă spaţiale. Ea lucrează oarecum ca un aparat de ştanţat care imprimă o marcă pe bucata de metal, la intervale regulate. Întrucît rima dă o mai mare soliditate versurilor şi întrucît se nutreşte din esenţa limbii, se înţelege că ea este indestructibilă. Însă nu rima, ba chiar nici versul – ci mai curînd doar ritmul îi aparţine poeziei cu necesitate necondiţionată.

Să înţelegem aici prin ritm acea ordonare a cuvintelor care le creează, pornind de la sentimentul de mişcare şi de la ureche, raportul lor cu multe înţelesuri. Se poate spune apoi despre cîntecul simplu, cu o îmbinare lipsită de

---

[1] Să atragem atenţia măcar asupra cercetărilor lui Karl Groos privind fenomenele optice şi acustice din lirica lui Schiller („Zeitschrift für Ästhetik", IV, pp. 559-571 şi V, pp. 545-570). Este vorba despre modul în care arta lui Schiller valorifică domeniile vizibilului şi sonorului. (Ele ies în evidenţă la fel de puternic, pe cînd în lirica lui Shakespeare domeniul vizibilului este superior mai mult decît de două ori faţă de celălalt.)

[2] [„Al toamnei cînt
Viori de vînt
Îl plîng topite,
Lovindu-mi lin
Sufletul plin
De corzi rănite."
(Cf. Paul Verlaine, *Versuri*, traducere de G. Georgescu, Bucureşti, EPLU, 1967, p. 38.)]

dificultăţi, că în el „ritmul nu îmbibă cuvîntul izolat, nu se revarsă în şi din fiecare cuvînt, ci curge pe dedesubtul îmbinării, oarecum mai subţire şi mai lipsit de semnificaţie decît cuvîntul”[1]. Poeziile mai artistice fac să iasă mai puternic în relief cuvintele („dacă în cîntec întregul vers sau chiar mai multe versuri erau o unitate superioară – aici, într-un caz extrem, la fiecare rînd, cuvintele izolate sînt rezumate în unităţi diferite”); imnurile însă, reprezentante ale marii lirici, înalţă cuvintele la o viaţă proprie, tocmai fiindcă în ele ritmul acţionează atît de puternic: „el nu se mulţumeşte să satureze grupul de cuvinte, ci smulge cu atîta putere cuvintele unele dintr-altele încît joncţiunile se întredeschid”. Fraza aceasta a fost scrisă cu referire la Hölderlin. Dar chiar şi într-un post avansat al liricii noastre germane actuale, se jinduieşte la un ritm care să nu se lase niciodată stingherit de o schemă preconcepută. În contrast cu aceasta, alţi artişti declară ritmul liber ca fiind o contradicţie în el însuşi: un poet care se simte încătuşat de forme, care nu se poate mişca perfect liber în măsurile cele mai stricte, nu stăpîneşte încă măiestria. Formele sînt docile, dar şi sacre. Cu conştiinţa că tocmai cel mai puternic caută constrîngerea formelor stricte, aşa-numiţii „*parnassiens*” şi-au sporit exigenţele lor de şcoală: ei au renunţat la mobilitatea cezurii şi s-au folosit de alexandrinul clasic, ba chiar au făcut mai dificilă rima prin condiţia ca şi consoana de la începutul silabei finale să fie identică în amîndouă cuvintele. Două rezerve faţă de această poziţie se vădesc deja în cadrul ştiinţei generale a artei. Cînd un poet pleacă de la nişte reprezentări oarecare, ce constituie pentru el miezul viitorului cîntec, îi vor năvăli în minte imagini de conţinut şi cuvinte, într-o cantitate foarte diferită, de fiecare dată în funcţie de elasticitatea formei care îi pluteşte pe dinainte. Această constrîngere de a vorbi în cadenţa de vals a hexametrului sau în încorsetarea verbală a aliteraţiei este necesară şi binefăcătoare. Există totuşi o limită a utilităţii sale, chiar şi pentru cea mai mare bogăţie lingvistică şi pentru cea mai dibace mînuire a versurilor. Desigur, nu putem arăta cu degetul această linie de graniţă, dar trebuie să-i recunoaştem în mod fundamental existenţa. Cealaltă rezervă provine din confuzia deseori blamată a formei cu schema. Ea este alimentată de teoria parnasienilor şi a poeţilor care merg pe urmele lor. Un contraargument (ca să folosim această expresie severă) îl furnizează ritmurile libere. Deşi sînt lipsite de împărţirea în strofe, deşi desconsideră alternanţa dintre silabele accentuate şi neaccentuate şi un *numerus clausus*[2] de accente, ele au totuşi cea mai mare siguranţă ritmică. Supraestimarea schemei ameninţă

---

[1] Friedrich Sieburg, *Die Grade der lyrischen Formung* [*Gradele modelării lirice*] („Zeitschrift für Ästhetik”, XIV, pp. 356-396). – Potrivit conţinutului, lirica avînd forma cîntecului popular dă „într-o scurtă introducere epică, explicarea situaţiei, şi pe urmă descrie sentimenul. Ea se leagă nemijlocit de trăire şi de forma acesteia, poezia dezvoltă sentimentul, aşa cum s-a născut acesta în realitate” (Franz Baumgarten, în „Zeitschrift für Ästhetik”, VII, p. 384).

[2] [Număr închis (definitiv limitat).]

însă mai ales cu primejdia ca practica artistică să fie menținută în niște orientări tradiționale, iar știința să fie împinsă la niște confuzii. Astfel, de pildă, este o eroare a vechii teorii formale să se vorbească despre picioarele versului. Aceasta este o noțiune ajutătoare, folosită în încercările de construcție, de care ne putem lipsi în cazul unei metode ce începe cu marile unități date, mergînd apoi regresiv. De regulă, realitatea auzită se termină la picioarele versului – adică la cuvintele „o stille, sanfte, silberhelle Tage..."[1], nu auzim nicidecum niște iambi, și niște trohei, celui dintîi premergîndu-i o măsură incompletă, o anacruză. Dacă această înșiruire firească de cuvinte este răstălmăcită iambic, de dragul schemei, se nasc dificultăți și pentru practică și pentru teorie.

Să ne mulțumim cu aceste rudimente. Întrebarea cum stau lucrurile cu esența liricii își așteaptă încă răspunsul. În mare, acesta poate fi dat, dar în amănunt multe lucruri rămîn neluminate și trebuie să fie savurate ca un fruct oprit. S-a discutat deja despre faptul că avem de-a face cu o țesătură imponderabilă, în care se răspîndește o viață interioară, că sensul și sunetul cuvîntului predomină mai neîngrădit în lirică decît în epica mai apropiată de realitate și decît în dramaturgia mai bogată în acțiune. Trebuie totuși să mai adăugăm ceva. Un eu liric, oricît se arată de nehotărît, este concentrat totdeauna într-un singur punct și – așa cum bine a remarcat Helene Hermann – „numai de aici este în stare să pună stăpînire pe bogăția sa interioară". „Omul se dăruiește pe deplin unei anumite stări sufletești, făcînd-o să iradieze în toate direcțiile interioare și exterioare. Emoția internă, care este prefăcută printr-o vrajă într-o anumită formă a existenței, se desfășoară în limbă și în ritm. Starea sufletească este închisă și se rotește înăuntrul ei însăși"[2]. Numeroase conținuturi se pot supune unei asemenea circularități. Evoluția istorică a preferat doar cîteva. În lirica mai veche, predomină – pe lîngă formele de expresie care rămîn identice – și niște reprezentări obiective, ce revin neschimbate; zdrăngăneala versurilor și flecăreala rimelor epigonilor sînt insuportabile, din cauză că ei nu au un conținut nou de introdus. Dacă un poet voia să cînte altceva decît dragostea și natura, gestul trecea pînă nu de mult, chiar și pentru unii esteticieni avansați, drept o trădare față de lirica autentică. Ar însemna atunci că lirica ar fi într-adevăr arta acelor făpturi tinere care sînt mature doar într-un singur punct și care descoperă sensul lumii în epoca de rut a micilor masculi și femele. Se aștepta apoi de la acest gen de creație să ajute nemijlocit la exprimarea întregii simțiri. Poetul trebuie să spună, într-o imediatitate aproape atemporală, că este trist și vesel – și pentru ce anume; cu cît e mai viu sentimentul, cu atît mai bună ar fi poezia. În fine, s-a pretins că fiecare poezie autentică ar trebui să poată fi cîntată, ca și cum ea ar fi incompletă înainte de întregirea prin muzică.

---

[1] [„O, zile liniștite, blînde, cristaline...".]

[2] Raport al Congresului de Estetică și știința generală a artei, 1914.

Primul dintre aceste trei principii ale poeticii mai vechi a fost răsturnat deja prin faptul că poeţii lirici îşi lărgesc actualmente foarte copios domeniul tematic, rămînînd totuşi între graniţele artei lor. Întrucît aşa a fost în toate timpurile, întrucît poeţii libertăţii, care vorbeau în limba unor sclavi descătuşaţi, şi poeţii vieţii, care introduceau în cîntec toate domeniile existenţei reale, s-au simţit totdeauna nişte lirici autentici, nu vom putea avansa cu nici o delimitare didactică. În măsura în care ceva se dovedeşte a fi o bună operă de artă şi se prezintă în formele poemului, trebuie să recunoaştem acel ceva ca operă lirică. Orice restricţie tematică ar fi un păcat faţă de spiritul ştiinţei artei. Ceea ce trebuie să se ceară e ca toate realităţile să fie transpuse din relaţiile vieţii zilnice într-o stare spirituală, în care totul se ramifică împreună, conform propriei legităţi. Tocmai din acest motiv general, vor trebui să fie respinse apoi poemele în care elementul personal domină fără limite şi pasiunea originară a sentimentului formează nervul vital. Nu există nici un gen de artă în care simţirea elementară ar putea fi suficientă. Dacă vitalitatea sentimentelor devine atît de mare încît limita de reprezentare a artei este depăşită, atunci acele sentimente nu mai pot căpăta coeziune nici pe plan liric. Emoţiile puternice sînt întotdeauna străine artei. Ele pot captiva prin individualitatea celui ce se mărturiseşte prin ele, eliberîndu-se de ele; totuşi, dincolo de asta, trebuie să pretindem o modelare a sentimentului care se revarsă, chiar şi cu riscul ca asemenea producţii să fie dojenite ca fiind reci, faţă de poeziile în care şocul natural al pasiunii este cel ce împinge înainte. Lirica de confesiune, care bîiguie şi gesticulează sălbatic, ne aminteşte de copiii care plîng şi ţipă. De abia cînd impetuozitatea ei maladivă este biruită, începe lirica artistică. Prin aceasta nu trebuie să fie tăgăduită firește, participarea personală a poetului. Maxima lui Goethe că orice poezie bună este o creaţie ocazională evidenţiază deja acest moment personal în apariţia ei. Dar acest lucru nu este valabil despre lirică în vreun alt sens decît despre celelalte arte. În acele structuri de stări sufleteşti care disprețuiesc toate sentimentele prea zgomotoase, amintirea ia locul trăirii, sînt inventate chiar noi evenimente pentru a crea un suport mai bun stării psihice memorate, forma experimentabilă a întîmplării este absorbită de forma artistică[1]. În fine, în ce privește relaţia poeziei cu muzica – ne-am ocupat deja de această chestiune (cf. p. 91). Poemul ca atare trebuie să sune ca un cîntec şi să ofere prin el însuşi întreaga emoţie şi tulburare nedeslușită pe care o poate trezi muzica. Dacă se adaugă punerea pe note, lucrul principal este şi rămîne acela că se naşte astfel o operă de artă muzicală. Fiindcă muzica este cea mai insinuantă şi-şi păstrează, chiar şi în subordonare, autonomia ei ce nu poate fi niciodată anihilată.

---

[1] Cf. Franz Baumgarten, *Die Lyrik Konrad Ferdinand Meyers* [*Lirica lui Konrad Ferdinand Meyer*] („Zeitschrift für Ästhetik", VII, pp. 371-396: „Meyer îşi trădează trăirea, în favoarea formei".

Adevărul apare adesea în nişte locuri în care nu l-am bănui. Cine ar căuta oare adevărul asupra liricii în scrierile lui John Stuart Mill? Şi totuşi, la acest utilitarist englez citim că lirica pură atinge culmea poeziei şi că naratorul de povestiri nu s-ar cuveni să fie socotit printre poeţi. Încheiem consideraţiile noastre cu vorbele lui Mill: „Dacă de altminteri opinia mea, pe care am dezvoltat-o mai sus, este justă, atunci poezia lirică, întocmai după cum a fost primul gen de poezie, este şi poezie într-un grad mai înalt şi mai propriu decît oricare alt gen; ea este poezia ce corespunde cel mai mult unui temperament poetic de la natură, putînd fi imitată cel mai puţin, cu succes, de către un spirit căruia natura i-a refuzat acest dar”[1].

[1] *Gesammelte Werke* [*Opere complete*] de John Stuart Mill. Traducere autorizată, sub redacţia lui Theodor Gomperz, 1874, vol. IX, pp. 197-222 (*Gedanken über Poesie und ihre verschiedenen Arten* [*Cugetări despre poezie şi diferitele sale genuri*]).

# IX. ARTA SPAȚIALĂ ȘI ARTA PLASTICĂ

## 1. Mijloacele și genurile artei spațiale

Cînd auzim de artă plastică, ne gîndim involuntar la un tablou colorat, care atîrnă înrămat pe perete și la o statuie ce stă pe un soclu, fiind vizibilă din toate părțile. Dar chiar și în această limitare, expresia „artă plastică" ne displace, fiindcă la urma urmelor sarcina tuturor artelor este să plasticizeze. Iar la o reflecție suplimentară, observăm că și arta decorativă ține, într-un fel, tot de plastică – și apoi că ar trebui menționate ilustrațiile și desenele, că plăsmuirile cărora mîna le dă formă și care trebuie să fie receptate de ochi au adeseori numai sarcina de a umple suprafețe ornamentale, că mulțimea reprezentărilor în relief este desigur mai mare decît numărul operelor de plastică rotunjită. În sfîrșit, ne vine în minte cît de felurite aspecte trebuie distinse, aproape la fiecare asemenea operă: materialul din care este făcută, conținutul pe care îl reprezintă (să zicem, ca tablou), sentimentul vital ce iradiază din ea[1].

Există vreun indiciu comun, care să îmbrățișeze toate genurile? Cunoscătorul de artă Fiedler, creatorul de artă Hildebrand și pedagogul de artă Cornelius îl află într-o configurare a ceea ce este dat în chip material, o modelare care pornește de la cerințele ochiului. Fundamentarea și execuția sa sînt desigur diferite. Konrad Fiedler plasează trăirea artistică sub cunoaștere și-i salvează particularitatea fluidizînd noțiunea de existență: „opiniile de filosofia artei s-au dezvoltat pornind de la o noțiune a existenței care este azi învechită"[2]. În fața cunoașterii, nu stă o existență încremenită, ci materia universală, capabilă de evoluție face cu putință două zămisliri teoretice ale realității, și anume aceea a omului care gîndește și a celui care activează ca un creator artistic. Dacă Fiedler s-ar fi oprit la faptul că omul poate configura o

---

[1] Strzygowski distinge: material (hîrtie, lemn ș.a.m.d.), mod de lucru (gravare, ac pentru lucrat la rece ș.a.m.d.), obiect (portret, peisaj ș.a.m.d.), personaj (om, animal ș.a.m.d.), formă și conținut (sufletesc). Utitz vorbește de straturi ce sînt concomitente și, într-un anumit sens, omogene, de pildă materialul (cu exigența autenticității) și modul de reprezentare, cu alte cuvinte căldura și nuanța individuală a execuției. Asemenea straturi se pot desprinde succesiv de pe obiect pînă ce acesta se află oarecum dezvelit în fața noastră. Fenomenologia mai adaugă faptul că așezarea straturilor poate fi adusă pînă la calitatea unui dat intuitiv; „intuiția inteligentă" este de ajuns pentru a experimenta ceea ce se află în opera de artă; o determinare conceptuală nu este necesară.

[2] *Schriften über Kunst* [*Scrieri despre artă*], II, Aforismul 94.

lume pentru concept şi o alta pentru ochi, am fi avut cel puţin un rezultat clar. Totuşi, pozitivismul său, care face să coincidă, de exemplu, conţinutul logic al noţiunilor cu existenţa psihică a cuvintelor gîndite şi plasează în genere activitatea spirituală, ca proces al conştiinţei, în desfăşurarea naturii, acest pozitivism îl reţine de la o asemenea profesiune de credinţă. În afară de aceasta, mai apar tot soiul de dificultăţi. Problemele religioase şi morale rămase de izbelişte sînt soluţionate prin trecerea lor sub tăcere; faptul obiectiv că activitatea artistică se orientează totuşi, în mod evident, după o realitate deja formată, conduce la inserarea unei „imagini convenţionale despre lume", care nu e tocmai transparentă. Înainte de toate, ajung însă la ananghie celelalte arte, cu toate că Fiedler vedea calea de acces la arta cuvîntului: „Nu o expresie pentru existenţă se află în limbă, ci o formă a existenţei". – Consideraţiile sînt structurate mai simplu în cazul imediat următor[1]. După Adolf Hildebrand[2], în arta plastică, este vorba de prezentarea lumii fizice. Unele corpuri capătă abia de la o anumită distanţă caracterul de unitate, prin aceea că imaginea îndepărtată este în acelaşi timp o imagine de suprafaţă; relaţiile de adîncime sînt deduse pe baza unor cunoştinţe pe care le-am obţinut, în cazul obiectelor apropiate, prin mişcări ale ochilor şi prin acomodare. La percepţia din apropiere, aş spune eu, caracterul succesiv al procesului vizual pătrunde prea viu în conştiinţă, pentru ca perceperea unitară, mai presus de timp, a ceea ce este îndepărtat, să poată avea loc. Cu cît îndepărtăm mai mult artele spaţiului de artele temporale, cu atît mai energic trebuie să insistăm asupra legii imaginii de la distanţă. Pentru că numai în imaginea de la distanţă există perceperea aparent atemporală, într-o s i n g u r ă clipă. În consecinţă, desenatorii şi pictorii ar fi avantajaţi faţă de sculptori, deoarece lucrează pe o suprafaţă şi nu au decît să dea urmare naturii imaginii îndepărtate, care este ea însăşi una de suprafaţă. Aceeaşi muncă de întregire, pe care o întreprindem la privirea obiectelor îndepărtate, o aplicăm şi tabloului, care are ca specific suprafaţa.

---

[1] Deoarece ele privesc în mod deosebit şi problema adîncimii, să consemnăm ce anume credea Simmel (în primul volum din „Zeitschrift für Ästhetik") în legătură cu aceasta. Dimensiunea adîncimii ar cunoaşte, după părerea sa, o schimbare calitativă, cu ocazia transpunerii din realitate în opera plastică. Cea de a treia dimensiune nu ar fi accesibilă ochiului în realitate, pe cînd în tablou, dimpotrivă, ar fi destinată nemijlocit ochiului şi sustrasă cu totul domeniului tactil. – Din contra, Gustav Menzel („Zeitschrift für Ästhetik", II, p. 219) arată: „În partea vizibilă a tabloului, tactilul, audibilul şi olfactivul sînt simţite concomitent, aşa cum e necesar pentru formarea unei reprezentări a realităţii. Aceste impresii senzoriale au oarecum o latură de vizibilitate, la care ele sînt reduse în tablou".

[2] *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [*Problema formei în arta plastică*], ed. a 7-a şi a 8-a, 1910. – O comparaţie extrem de instructivă între teoria lui Hildebrand şi modalitatea de a vedea a lui Rodin, la Rudolf Bosselt, *Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts* [*Probleme ale artei plastice şi ale învăţămîntului artistic*], 1919.

Prin anumite artificii, pictorul îşi poate configura tabloul pe suprafaţă[1] întocmai cum natura potriveşte imaginea de la distanţă, aşa încît reprezentarea formei spaţiale intervine cu siguranţă. Potrivit acestei concepţii, tabloul devine un organism total de spaţiu şi formă. El nu are misiunea de a povesti un eveniment, ci de a crea o necesitate spaţial-intuitivă a fenomenului. Hans Cornelius[2] dă acestei idei o întorsătură puţin diferită. El spune: în cazul în care configurarea artistică vrea să creeze privitorului un stoc de reprezentări, nu-i este permis să repete o modalitate dată de apariţie a obiectului, ci trebuie să producă „viziuni caracteristice" ale acestuia. „O viziune a obiectului care ... provoacă în privitor, în mod legic şi involuntar, o anumită reprezentare de raporturi de formă sau de culoare, indiferent de altfel dacă şi întrucît ea coincide cumva cu stările de lucruri «reale» din obiectul privit, se numeşte o viziune caracteristică".

Dacă transformarea zugrăvită a reprezentării obiectului e valabilă pentru orice artă plastică, dacă deci şi figura plastică trebuie să acţioneze ca o imagine de la distanţă, atunci se poate face o nouă afirmaţie (la care vrem să ne referim), anume aceea că pictura şi plastica (sculptura) au în vedere, în aceeaşi măsură, să facă intuită adîncimea. Însă arta picturii a existat cu mult înainte de a fi fost descoperite mijloacele de reprezentare ale racursiului şi ale perspectivei; copiii şi primitivii, incapabili încă să creeze iluzia adîncimii pe o suprafaţă, simt nevoia picturii şi se bucură de ea. A treia dimensiune se adaugă abia în evoluţia acestei arte, desigur cu aceeaşi necesitate cu care mişcarea musculară se leagă de capacitatea vizuală a ochiului. Chiar şi noi mai putem gusta încă tablouri în care planeitatea este complet păstrată; şi oricine distinge imediat de ele arta plastică – ce creează volume pe deplin determinate.

Ocazia de tratare artistică a suprafeţelor, cu şi fără culoare, nu este deloc rară. Să ne gîndim la marca depusă pe produsele fabricate, la însemnele editoriale şi tipografice, la ex-libris şi la monograme. În toate acestea, din litere apar forme naturale sau invers, scrierea şi realitatea execută împreună un mic dans, chiar şi locurile goale de pe hîrtie sînt incluse cu îndemînare în plăsmuirile aproape abstracte. Artistul nu vizează un efect de tablou şi, desigur, nici corporalitate; întregul rămîne o suprafaţă şi capătă numai atîta adîncime – de cele mai multe ori prin umbrire – cîtă pare necesară pentru clarificarea părţilor. Forţa de comunicare a liniei, cu care ne-am întîlnit încă mai de mult (cf. p. 226) se amplifică pînă la extrem, în enigmele sub formă de imagini. Heraldica foloseşte expresia „armoarii grăitoare", înţelegînd prin aceasta blazoanele ce-l

---

[1] Pentru comoditate, echivalăm modul de a vedea pictural (sau plastic) cu pictura (plastica), deşi aceste distincţii sînt supraordonate artelor particulare – aşa încît vorbim, pe bună dreptate, despre efectul plastic al tabloului sau despre construcţia picturală a unui grup statuar de personaje.

[2] *Elementeargesetze der bildenden Kunst* [*Legile elementare ale artei plastice*], ed. a 5-a, 1921. – *Kunstpädagogik* [*Pedagogia artei*], 1920.

indică pe purtător, spunîndu-i oarecum numele; înfăţişează, de exemplu, o găină pe un deal, fixînd astfel în imagine familia „Henneberg”[1]. Astfel de *armes parlantes*[2] nu sînt tablouri şi totuşi pot avea valoare artistică. În genere, arta liniilor rămîne şi în prezent înrudită cu scrierea – fidelă originii sale. În unele reviste japoneze, se găsesc semne grafice, în parte, ca o contribuţie picturală, în parte, ca bază a unei ornamentici; pe lîngă asta, se observă că linia de mişcare a caligrafiei, văzută şi practicată atît de frecvent, influenţează, în ansamblu, elanul liniilor desenului; formele rotunjite în fugă, puse pe hîrtie cu pensula sau zgîriate cu un vîrf ascuţit pe frunza de palmier au devenit familiare mîinii. În scrierea noastră, domnesc alte legi. Şi ceea ce e mai important este că pe cînd desenul impune mereu noi obligaţii şi cîştigă mereu noi atracţii, cel care scrie se mulţumeşte cu scopul practic al lizibilităţii (şi nici pe acesta nu-l atinge întotdeauna). Cu toate acestea, manuscrisul poate fi de o perfecţiune artistică faţă de care orice scriere de tipar lasă o impresie indiferentă – şi aceasta, poate, nu pentru că dă urmare regulilor artizanale ale caligrafiei, ci fiindcă dă satisfacţie, fără o netezime şi o exactitate mecanică, exigenţelor de determinare personală, de conformare la scop şi de unitate[3]. Cînd artiştii au de inserat cuvinte pe geamuri, pe grilaje ori pe desene, rareori se mulţumesc cu literele existente în casa de litere tipografică; ei modifică formele, de fiecare dată, în funcţie de ceea ce se află împrejur. Dürer a dat indicaţii în *Geometria* sa pentru proiectarea a două alfabete şi, în ultima vreme, noi forţe iscusite iau parte la înnobilarea şi îmbogăţirea caracterelor noastre de imprimerie.

Se vede imediat, din toate aceste fapte, că există o activitate artistică multilaterală, care nu are absolut nimic de-a face cu redarea celei de a treia dimensiuni spaţiale. Dînd o expresie teoretică formei sale celei mai simple, vorbim despre o artă abstractă a liniilor şi suprafeţelor. În ce priveşte conţinutul, ea coincide în principal cu ornamentica şi decoraţiunea ce domină începuturile evoluţiei artei şi îi însoţesc toate fazele ulterioare, într-o poziţie secundară, modestă. Formal, este vorba de un joc de linii, care nu trebuie să fie în nici un sens un tablou al realităţii şi care mai curînd se mulţumeşte, pe de o parte, cu plăcerea estetică a limitărilor şi diviziunilor, iar pe de altă parte, cu adaptarea la nişte scopuri didactice şi practice (cf. pp.74 şi urm.; 125 şi urm.; 225 şi urm.)[4]. Ca mijloace, sînt avute în vedere mai ales creionul şi peniţa, dăltiţa şi acul sau placa de gravat şi bătul de lemn.

---

1 [„Henne” = găină; „Berg” = deal, munte.]

2 [Armoarii grăitoare.]

3 Cf. Lewis F. Day, *Alte und neue Alphabete* [*Alfabete vechi şi noi*], traducerea germană, 1900.

4 Dintre numeroşii cercetători ale căror idei merg în aceeaşi direcţie, să-l amintim pe Oskar Wulff. După părerea sa, în arta spaţiului, în cea ornamentală, domneşte ritmul, adică funcţia simţului de măsură aşa cum apare obiectivată în construcţia regulată de

Liniile îşi au limba şi dialectica lor speciale. Întocmai ca sunetele în muzică, ele se pot reuni în forme desăvîrşite ori se pot preface neîncetat unele într-altele, asemenea unei melodii infinite, aşa încît în mod fundamental nu au nevoie să aibă un sfîrşit. Un simţ evoluat al formelor găseşte şi în asemenea plăsmuiri legea precisă pe care un ochi mai insensibil o recunoaşte numai în desăvîrşirea clară. Corespunzător cu desfăşurarea istoriei muzicii şi literaturii, ritmurile libere ale traseului liniei s-au dezvoltat conştient abia în epoca mai recentă; teoria formelor lor nu este încă scrisă. Înlănţuirile liniare combinate şi libere se supun legilor unităţii iradierii şi repetiţiei, pe cînd echilibrarea mecanică dintre mare şi mic, dreapta şi stînga, sus şi jos se limitează la structurile mai stabile, tinzînd spre simetrie. În fond, iradierea şi repetiţia înseamnă de asemenea o unificare. Prima face să pornească ramificaţii dintr-un punct central sau dintr-un trunchi, cealaltă înşiră elemente asemănătoare – şi o face fără jenă, deoarece nu conţine ca părţi componente nişte realităţi; pentru că realităţile se opun repetiţiei, şi anume cu atît mai hotărît cu cît sînt mai pline de conţinut. Principalul procedeu, totuşi, pentru a realiza unitatea este acela al încadrărilor ajutătoare. Dacă un model este înscris într-o figură geometrică simplă, care poate fi ştearsă, firește, ulterior, i să de modelului o coeziune mai sigură. Aș putea compara aproape această coeziune cu aceea a unei coloane cioplite din blocul de marmură. – Liniile drepte, în cadrul unor modele unitare sau dezlînate, au mai ales o valoare tectonică. Dacă sînt verticale, ele susțin (metaforic vorbind) sau sînt trainice; ca orizontale, ele reunesc sau separă; eficacitatea orizontalelor este mai redusă și de aceea este întărită de obicei prin repetare, îngroșare și includere într-un tot. Nu numai tonalitatea sentimentală a întinderii se leagă de liniile orizontale continue, ci și aceea a poverii, a calmului, ba chiar și a tristeții. Curbele trezesc cu ușurință asociația unei mișcări, pentru că de nenumărate ori am văzut că mîna care coboară încet sau o minge aruncată descriu curbe.

Esența completării decorative a suprafețelor poate fi menținută și cînd i se adaugă culoarea. Fie că un tapet este fără culoare, fie că e colorat – peretele trebuie să fie o delimitare fermă și el nu permite tablouri cu adîncime pe suprafața sa. Desenul de covor și-a pierdut din forță și specificitate atunci cînd, la începutul secolului al XVI-lea, s-au introdus efecte de perspectivă. Am văzut odată o capodoperă tehnică a goblenului (*Héliodore, chassé du temple*, 1682) care înfățișa patru rînduri de coloane, în patru planuri, unul în spatele celuilalt: această imitare a tabloului pe lemn strica totul. În afară de tapete şi covoare, ar fi de amintit afișele scrise şi cele cu imagini ce vor să captiveze ochii printr-un aranjament coloristic cu efect la distanţă.

Cele mai multe opere de artă utilitară configurează, bineînțeles, spaţiul, potrivit celor trei dimensiuni ale sale. Deoarece

---

sisteme de linii, suprafeţe şi măsuri – iar în arta plastică, dimpotrivă, „principiul reproductiv" cu scopul iluziei.

ele converg, sub acest raport, cu operele de construcţie, vom face cunoştinţă mai întîi, de preferinţă, cu principiile ce le sînt specifice sau, cel puţin, apar cel mai net în cazul lor. Vorbim, în consecinţă, despre atenţia pentru aspectul material ca despre un principiu care trebuie înţeles aici cel mai bine. Trebuie distinse două cazuri. Sublinierea materialului prelucrat în forme spaţiale abstracte se poate raporta la marea sa valoare. Nu putem obiecta nimic împotriva acestui fapt, presupunînd că este apreciat totodată şi aspectul său; fiindcă tot ce este preţios este rar şi se apropie de unicitatea unei valori artistice. Dintr-un respect faţă de ceea ce este dat, asemănător celui pe care îl pretindem în drama istorică şi îl socotim printre efectele îndreptăţite ale naturalismului, sînt cruţate chiar şi cazurile neprevăzute în constituţia materialului tratat. Jocul capricios de pe vasele cu irizări şi imprevizibilităţile admirabile, ce fac atîtea isprăvi în lucrările de topitorie şi turnare din fabrica de sticlărie, devin un izvor de creaţie artistică foarte distinsă. Arta meşteşugărească bună dovedeşte apoi înclinarea de a pune în general în valoare esenţa materialului folosit. Este adevărat că preferinţa pentru imitaţii ieftine provoacă nu numai pagube estetice, ci şi morale, pentru că ea distruge simţul pentru tot ce e autentic, pentru tot ce se confirmă prin sine însuşi. Şi este regretabil că perspectiva estetică a înlesnit desconsiderarea materialului. Pe de altă parte, nu avem voie, totuşi, să înţelegem într-un mod îngust nici natura materialului. Lemnul, de exemplu, permite în mod absolut liniile răsucite ale rococoului. În toate timpurile, navele sau cel puţin spaţiile lor interioare au fost realizate prin mlădierea lemnului. Un scaun suportă, reazemă şi cuprinde, dacă ţine cont de elasticitatea lemnului (în treacăt fie spus: fiecare dintre noi, sclavii biroului, ar trebui să pună să i se facă scaunul de lucru nu de către lemnar, ci de un specialist în fiziologia muşchilor, pentru ca să se potrivească cel mai exact cu dimensiunile şi formele trupului). Semper a demonstrat în mod convingător, tocmai pentru cazul lemnului (durabilitatea relativ mică, constituţia fibroasă şi higrometrică) nu aduc servicii mai mici decît avantajele lui, valorificării conforme cu regulile artei. Aceasta se potriveşte bine cu convingerea generală că limitarea mijloacelor condiţionează şi promovează creaţia artistică.

O a doua caracterizare a producţiilor de artă decorativă este de obicei posibilitatea lor de întrebuinţare. Agrafele, broşele, brăţările, care trebuie să strîngă, să prindă, să cuprindă, îşi capătă forma de la scopul lor. Problema principală a vestimentaţiei stă în condiţiile împăcării dintre utilitate şi caracterul plăcut. Încă o dată, nu ar trebui să ne gîndim prea timoraţi la posibilitatea nemijlocită de întrebuinţare. Care pălărie de damă apără capul, fără să reclame ea însăşi apărare? Dar pălăria formează o încheiere în partea de sus, conferind capului purtătoarei o dimensiune care, de cele mai multe ori – şi spre paguba efectului general al figurii – îi lipseşte; pe scurt, ea încoronează, ca să zicem aşa, construcţia corpului, ca un fel de cupolă a acestuia. Din punct de vedere pur practic, şi aceasta este, de asemenea, o formă de acoperămînt de lux. În

ambele cazuri, există totuşi o conformare simbolică la un scop – şi care îşi are dreptul său artistic. În general, conformarea la un scop nu exclude podoaba. Şepcile şi acoperişul plat sînt admirabil adecvate utilităţii grosiere. Ştim totuşi că împodobirea corpului şi costumul vor să fie nişte potenţări. În forma lor artistică, intervine astfel un moment de exagerare, care conduce la o hipertrofie ornamentală şi la născocirile cele mai aventuroase, dar şi cele mai fermecătoare. Însă nu această împrejurare se cuvine să fie blamată ca neartistică, după cum se întîmplă atît de frecvent, în mod eronat. Îngrijorător este numai faptul că opera rămîne cu totul dependentă de folosirea ei de către om şi nu poate ajunge acea „suficienţă" pe care încă Aristotel a indicat-o, în mod just, ca semn al perfecţiunii. Ar fi însă o soluţie de-a dreptul naivă, dacă am vrea să realizăm autonomia artei înalte, construind obiectele în forme inutilizabile. Din păcate, aceasta s-a întîmplat şi se mai întîmplă: sîntem uimiţi uneori de nişte scaune pe care nu se poate sta, de pahare din care nu se poate bea şi care simulează, în acest mod copilăresc, cea mai înaltă perfecţiune. Or, cine vede în obiectul util numai un pretext pentru desfăşurarea unor atracţii estetice greşeşte, întocmai ca şi adversarul său care îşi închipuie că a rezolvat totul odată cu conformarea plată la scop. În realitate, meşteşugarul artistic trebuie să plece de la ceea ce este folositor şi să stilizeze acea formă în aşa fel încît constrîngerea aspectului practic să pară eliminată. În măsura în care un ornament serveşte acestei misiuni, el nu ar trebui îndepărtat cu severitate. O privire asupra istoriei artei metalului ne arată că niciodată şi nicăieri cei care confecţionau unelte, ferecături, zăbrele, console, acoperişuri de fîntînă nu suportau un lucru neîmpodobit. Sau – ca să folosim un exemplu mai apropiat de noi – legătura unei cărţi, o apărătoare şi o mapă care de obicei sînt vizibile numai pe partea lor îngustă nu au nevoie, din punctul de vedere al utilităţii, de nici un ornament al suprafeţei plate. Cu toate acestea, în anumite cazuri, nu i-aş putea suporta lipsa. Sau, în prezentarea grafică interioară, principalele lucruri rămîn, desigur, hîrtia bună, caracterele lizibile şi tiparul negru – numai că eu le-aş considera mai degrabă ca un început decît ca o încheiere a misiunii. Trebuie să se încerce să se facă din imaginea paginii imprimate o unitate spaţială fie după modelul vechilor tipărituri măiestrite, cu o „oglindă" neagră şi o margine îngustă, fie după modelul nostru, cu o „oglindă" mai luminoasă şi o margine lată; în orice caz, hîrtia, formatul, literele trebuie să se armonizeze în chip unitar. Acelaşi lucru e valabil şi despre varietatea îmbucurătoare a ornamentelor de cap de pagină şi a chenarelor, a vinietelor şi a iniţialelor.

A treia şi ultima normă, despre care trebuie să vorbim acum, priveşte preluarea formelor originare, naturale, într-un chip fidel sensului. Nu e vorba de asemănarea care ne izbeşte imediat (a capului de leu cioplit, aflat la rezemătoarea scanului, cu unul real), fiindcă asemenea coincidenţe aparţin teoretic sculpturii. În locul unor raporturi clare, există o înrudire secretă. Ca să vorbim aristotelic, nu produsul particular, ci entelehia, forţa modelatoare ce acţionează

în formele naturale este preluată de artistul meşteşugar. Construcţia unei mobile sau a unei unelte se orientează după stimulentul natural, în măsura în care descărcările şi concentrările unui capitel de coloană sînt luate din secretul legităţii caliciului fructifer şi al conformaţiei frunzelor. Natura arată că liniile ce converg legic trebuie să aibă un anumit traseu, că acolo unde se cere o mobilitate de rotaţie îşi au locul nişte forme de articulaţie, că există numai cîteva modalităţi de a face să crească separat părţile. Înţelegînd spiritul care viază în natură, maeştrii artei utilitare moderne au găsit noile forme pentru sarcinile noi ce li se impuneau. Desigur, în liniile lor fundamentale, formele rămîn mereu cele vechi, şi anume cele oferite de practica muncii şi de îndrumarea naturii. Astfel, Gottfried Semper a redus cele patru forme originare ale ceramicii la cele patru activităţi principale ale conţinerii, scoaterii, umplerii şi vărsării şi la patru modele naturale: dovleacul, oul, mîna făcută căuş şi cornul găurit la vîrf sînt „expresiile cele mai clare ale acestor patru concepţii ale artei ceramice" (*Der Stil* [*Stilul*], 1863, II, p. 7). Există însă şi forme care s-au detaşat de natură şi s-au încărcat cu o viaţă proprie.

Arhitectura, către care ne îndreptăm de aici înainte, nu conţine în trăsăturile sale principale nici o imitaţie a formaţiunilor naturale. Ori poate mai crede astăzi cineva că arhitectura gotică îşi datorează apariţia molizilor şi fagilor din pădurile germane? Chiar şi acolo unde aparent sînt redate forme de plante, ele au apărut datorită unor condiţii; şi cele mai multe exemple la care ne-am putea gîndi se află în cadrul podoabei plastice sau pur ornamentale. Dimpotrivă, se pare că şi în acest domeniu materia anorganică este transformată în ceva viu. Coloana care îşi înalţă greutatea şi nu o suportă, precum şi repetarea acestui proces în colonadă este exemplul preferat (cf. p. 34). Împotriva acestei interpretări a stîlpilor subţiri pledează totuşi faptul că ei nu sînt propriu-zis părţi componente de construcţie a clădirii; acolo unde trebuie într-adevăr suportată o sarcină – cu excepţia arhitravei – intervine pilastrul. În afară de aceasta, iluzia că frunzele atît de des vizibile la capitel ridică acoperişul s-ar cuveni să apară sentimentului firesc ca o înşelăciune grosolană. Numai trompa de cupolă a tijei poate susţine ceva, pe cînd frunzele alcătuiesc un ornament. Însă nici ea nu „susţine", aşa cum susţinem noi. Folosirea aceluiaşi cuvînt nu trebuie să ne inducă în eroarea antropologizării. Cine simte fără excepţie în acest fel trebuie să combată esenţa de linii şi unghiuri drepte a arhitecturii ca pe o complicaţie funestă. Baggesen a dat expresia cea mai vie şi mai spirituală acestui simţămînt faţă de genul de arhitectură a unui întreg oraş, atunci cînd a zugrăvit „un oraş în stil liber şi unul în stil forţat". „Cel de al doilea", spune el, „nu e numai strîns ca un pachet şi înghesuit, ci e şi croit din bucăţi şi colţuros. Nu ştiu dacă nu cumva la aversiunea mea faţă de aceste linii drepte, aceste pătrate şi aceste zaruri, nu contribuie, în ascuns, faptul că pe chipul omenesc nimic nu este dreptunghiular ori pătratic. Ţi-i teamă că locuitorii unui asemenea oraş trebuie să se lovească în fiecare zi... Eu îngheţ aici în

Mannheim, înţepenesc, nu pot sări, mi-ar fi cu neputinţă să mă îndrăgostesc, cel puţin nu pe stradă, lucru care, dimpotrivă, e cu putinţă în orice fel de uliţe strîmbe. Orice căldură, orice mişcare, orice iubire sînt rotunde sau cel puţin ovale, se desfăşoară în spirale sau în alte linii arcuite! Numai ceea ce e rece, nemişcat, indiferent şi odios este drept ca lumînarea şi cu muchii. Dacă s-ar orîndui soldaţii în ronduri, în loc să fie aşezaţi în front, ei ar dansa, nu s-ar bate. De aceea, orice tactică se sprijină pe unghiuri ... singurul lucru drept la om sînt dinţii lui reci, nemişcaţi, muşcători – şi chiar şi pe aceştia natura i-a aranjat într-un semicerc! Viaţa este rotundă, iar moartea este colţuroasă..."[1].

Posibil. Dar atunci, arhitectura *este* tocmai o artă a morţii. Fiindcă nu putem să înlăturăm, ci trebuie să explicăm ceea ce este – să căutăm o altă concepţie, care să corespundă mai bine faptelor. Schopenhauer găseşte sensul arhitecturii în ilustrarea intuitivă a acelor idei „care sînt treptele cele mai de jos ale obiectivităţii voinţei", şi anume, înainte de orice, greutatea, coeziunea, înţepenirea, duritatea. Aceste idei nu au însă o viaţă care să semene cu a noastră. Chiar dacă facem abstracţie de existenţa sau nonexistenţa lor, chiar dacă nesocotim întrebarea în ce măsură pot fi ele active, ca idei directoare, în intenţia şi în munca arhitecţilor – orice privire asupra unei clădiri ne convinge că duritatea materială, ce nu ţine seama de nimic, îi opune privitorului o rezistenţă, pe care nu o poate soluţiona nici un fel de empatie. Orice obiect arhitectonic prezintă o durabilitate ţeapănă şi fermă, cu care nici trupul, nici sufletul nostru nu au nimic comun. El rămîne nemişcat în acelaşi punct, pe cînd picioarele şi gîndurile noastre ne poartă repede din loc în loc. El este determinat în mod vizibil de legi matematice, care nu au nici un loc în propriul nostru simţămînt vital; „sistemul forţat" al stilului romanic se sprijină pe împărţirea în patru, adică forma pătratului, care ne este complet străină, alcătuieşte unitatea spaţială decisivă. În fine, şi dimensiunile sînt de regulă prea mari, pentru ca noi să ne putem insimţi în ele. Doar sub un singur aspect, găsim clădirea înrudită cu noi. Raportul părţilor prezintă anume, în disputa dintre greutatea ce trage în jos şi forţa ce tinde să se înalţe (pe lîngă nişte condiţii neobişnuite), forma unui sentiment ce ne este familiar. O asemenea luptă este un dat pe care îl cunoaştem din experienţele noastre vitale, psihofizice. Deoarece este una din condiţiile fiinţei umane ca, la orice mişcare a corpului şi la toate şocurile voinţei, să resimţim nişte orientări contrare, care ne pun piedici. Limbajul în care arhitectura vorbeşte despre acest lucru nu este, totuşi, la fel cu al nostru. Orice arhitectură în piatră, îndeosebi, rămîne fermă şi inflexibilă, dacă îşi recunoaşte onest materialul. Ea poate deveni extrem de delicată, dar chiar şi în ramificaţiile cele mai subţiri păstrează totuşi duritatea materialului; acolo unde sistemul de nervuri de consolidare ale goticului reneagă duritatea naturală a pietrei, acolo doar valoarea morală ce revine oricărei depăşiri a terestrului ne poate ajuta să

---

[1] Citat din volumul *Die Wenigen und die Vielen* [*Cei puţini şi cei mulţi*] de Ellen Key, traducerea germană, ed. a 3-a, 1905, pp. 269 şi urm.

trecem peste lezarea verosimilităţii materiale[1]. Cu acest prilej, arhitectura este adusă de altfel, de cele mai multe ori, la frăgezimea artelor plastice. În măsura în care lupta amintită adineauri dintre presiune şi contrapresiune se desfăşoară fără ajutorul altor arte, ea se produce ca un şoc reciproc, înţepenit sau, mai bine zis, rămîne pe acelaşi loc, ca o opoziţie necompensabilă a unor forţe naturale, oarbe.

Nici măcar aici nu avem voie să ne liniştim. Ca să spunem adevărul, în nenumărate cazuri nu vrem să ştim nimic despre o atare luptă între forţă şi sarcină. Camerele noastre de locuit nu seamănă nici cu jocul în dramă, nici cu disputa dirijării corului în muzică; nu vrem ca peretele şi plafonul, ferestrele şi uşa să ne amintească de forţele ce acţionează şi de conflictul lor[2]. O cameră este, ca să zicem aşa, ultimul înveliş al trupului, ea trebuie să se aşeze liniştită şi protectoare în jurul corpului, la fel ca îmbrăcămintea. Mobilarea unei camere, operaţie care trebuie să se datoreze unei dispoziţii sufleteşti viu marcate, ori unei personalităţi artistice, nu se împacă bine cu cerinţele schimbătoare pe care sufletul le formulează faţă de ceea ce îl înconjoară şi cu atît mai puţin bine cu necesităţile celui ce lucrează cu spiritul. „Exceptînd faptul că cineva ar fi obişnuit din tinereţe cu ele, camerele luxoase şi mobilierul elegant sînt pentru oamenii care nu au şi nu pot avea idei", îi spunea Goethe lui Eckermann[3]. Firește, atunci cînd e posibil, trebuie să reglăm culorile potrivit unui plan, să îmbrăcăm bine pereţii, să înviorăm plăcut plafonul – dar numai în aşa fel încît orice insistenţă supărătoare să fie evitată şi împărţirea arhitectonică să nu fie tulburată. În privinţa acesteia, trăinicia şi opoziţia forţelor neorganice cu greu pot fi socotite o formulă de explicare exhaustivă. Este uşor să găsim completarea în caracterul utilitar. Lucrul se potrivește în măsura în care prin aceasta trebuie spus că ideea directoare o formează

---

[1] J. Ruskin, *Die sieben Leuchter...* [*Cele şapte candelabre ale arhitecturii*], traducerea germană, 1900, p. 112.

[2] Avem uşă şi fereastră ca să intrăm în legătură cu lumea din afară; toate suprafeţele solide ale camerei trebuie să ne împrejmuiască şi să ne protejeze. De aceea Edgar Allan Poe (în a sa *Filosofie a mobilării camerei*, tradusă de Baudelaire) a protestat împotriva oglinzilor somptuoase, agreate pe atunci. Poe descrie admirabil suprafaţa plată lipsită de culoare şi monotonă a oglinzii, cu întreg caracterul său dezagreabil; el arată foarte spiritual că o oglindă mare ca suprafaţă ce reflectă lumina şi mai ales un număr de asemenea oglinzi sporesc formele şi limitele unei camere. De altfel, Poe este un precursor al concepţiilor moderne şi prin faptul că supraestimează arta aplicată. „O autoritate în chestiuni de drept poate fi un om obişnuit, o autoritate în materie de covoare trebuie să fie un geniu. Şi totuşi, am văzut oameni vorbind despre covoare cu aerul unor cornute visătoare...".

[3] Hermann Muthesius, din a cărui carte *Kultur und Kunst* [*Cultură şi artă*] (ed. a 2-a, 1909) împrumut citatul, adaugă cu o imagine îndrăzneaţă că în astfel de camere ar trebui „să ne astupăm cu vată urechile noastre tectonice" (p. 5). Cf. apoi Muthesius, *Kunstgewebe und Architektur* [*Artă decorativă şi arhitectură*], 1907, pp. 122 şi urm. şi Fritz Schumacher, *Streifzüge eines Architekten* [*Excursiile unui arhitect*], 1907, pp. 69 şi urm.

punerea în valoare a spaţiului în mod raţional şi conform destinaţiei. Aşa, de pildă, la construcţia unei locuinţe adaptate necesităţilor umane şi într-o adecvare cum este ea de altminteri determinantă pentru esenţa arhitecturii ca modelatoare de spaţiu. Conformaţia şi iluminarea spaţiilor interioare sînt decisive şi la marile imobile comerciale şi la magazinele universale. Este de neiertat faptul că tot se mai clădesc teatre după modelul sălilor italiene, cu lojă şi că nu sînt suficient caracterizate pe dinafară drept ceea ce sînt; Gottfried Semper a reprezentat, cel dintîi „potrivit concepţiilor de bază ale veridicităţii arhitectonice", convingerea „că o parte atît de esenţială a construcţiei cum este partea din spate, care cuprinde spaţiul scenei cu încăperile sale secundare, ar trebui să fie exprimată şi caracterizată în cea mai deplină autonomie". De la Lichtwark provine apoi dovada cît de nesăbuit sînt construite cele mai multe muzee: deoarece se cheltuieşte toată dragostea pentru măreţia faţadei, muzeele devin improprii chiar şi ca silozuri, iar sălile sînt degradate la nivelul unor galerii de promenadă, în care afli tot atît de puţină linişte şi reculegere cît pe o stradă animată. Mi se pare demnă de luat în seamă expunerea lui Christian Rang cu privire la măsura în care ar trebui să fie modificată forma bisericilor evanghelice somptuoase; Rang doreşte o unitate a spaţiului nedivizat şi o plasare centrală, cu altarul în mijloc şi cu un amvon vizibil din toate părţile; aş crede că şi orga şi corul ar trebui plasate altfel decît de obicei, fiindcă ascultătorul este neliniştit cînd stă cu spatele la sursa sonoră. – În ultimele trei exemple, care au fost reţinute dintr-o mulţime de altele asemenea, tradiţia împiedică modelarea liberă, adecvată realităţii. Nu acesta e cazul la magazinele menţionate mai înainte. Nevoia de a introduce o iluminaţie foarte bogată ameninţă să suspende totuşi aici, în mod absolut, impresia de spaţiu închis. Stilul scheletic al construcţiei metalice permite să se reducă la minimum componentele pline ale clădirii şi să se înfăţişeze, în principal, locuri goale. Deja predominanţa ferestrelor ornate strident nu se împacă cu arhitectura artistică. Se adaugă pe urmă faptul că fierul, maleabil şi utilizabil după plac, nu-i impune arhitectului nici o constrîngere; or, acest lucru este un pericol de moarte pentru orice gen de artă.

Ca să rezumăm în două cuvinte: reprezentarea scopului trebuie să determine mai întîi configurarea spaţiului în interior şi, prin intermediul acestuia, construcţia exterioară. Ne aflăm aici la ţintă. Înţelegem acum că este vorba de modelarea spaţiului şi de influenţarea sentimentului spaţial. În genere, sînt distinse astăzi – după procedeul lui Schmarsow – în cazul generării unei închideri arhitectonice, trei părţi componente, care se interpătrund desigur mereu: spaţiul palpabil, spaţiul pentru mers şi spaţiul de privit. Despre acest spaţiu triplu divizat, Schmarsow spune: „Volumul spaţial care îl înconjoară pe om ca spaţiu de manevră este primul lucru dorit şi nu acea înălţare de mase fizice de care avem nevoie la realizarea acestuia. Toate preparativele statice şi mecanice, precum şi toată execuţia materială a închiderii cu pereţi sînt numai mijloace în

vederea scopului..." (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* [*Noțiuni fundamentale de știința artei*], p. 184). Modelarea abstractă a spațiului creat de oameni pentru oameni poate fi stăpînită pe axa orizontală. În acest caz, perspectiva longitudinală atrage spre ea ochiul și sentimentul spațial. Sau poate să fie accentuată dimensiunea înălțimii, ca în stilul gotic. Ori, în sfîrșit, în construcția centrală poate fi modelată un fel de capsulă care se învîrte în jurul centrului (în jurul spectatorului, al monumentului funerar, al statuii). Toate trei posibilitățile își pot întări efectul prin repetiții și diviziuni. Dacă se procedează individualist cu acest prilej – cum s-a întîmplat în arhitectura romanică – atunci se naște o altă stare sufletească decît în gotic, care exclude orice capriciu și îndeplinește consecvent legitatea structurii.

Trebuie să remarcăm totuși că felul de conformare a spațiului, ivit și modelat unitar din ideea scopului, are nevoie de ajutoare care s-o întregească, pentru a asigura arhitecturii un loc ferm în istoria artelor. Forța necesității, ea singură, nu face încă o operă de artă. Cu clădirea este ca și cu corpul omenesc: scheletul osos, susținătorul ascuns al întregului, are nevoie de carnea care să-l acopere. Ne bucurăm de rotunjimea formelor, de armonia și eleganța lor, fără să bănuim ceva despre funcție. Privită de departe, structura nu apare niciodată limpede: intră în joc raportul cu clădirile învecinate, locul sau silueta. Și mai ales culoarea, care, în aerul umed al nordului, trebuie să fie mai puțin aparentă decît în sudul însorit (lucru de care Bruno Taut nu a ținut seama suficient la antrepriza sa din Magdeburg); pe cînd orientalul preferă pentru mobilarea interioară culorile reci, occidentalul le preferă pe cele calde. După cum se știe, monumentele arhitectonice romanice trebuie să ni le reprezentăm cu o pictură desăvîrșită. De altminteri, pînă și masele de umbră aparente în operele arhitectonice produc efecte fine de nuanță.

Examinînd impresia generală a construcției arhitectonice, pe care am îmbrățișat-o dintr-o privire, ne vom aminti de legea imaginii la distanță, despre care am vorbit la început. Pentru că liniile mari și culorile clădirii ce se înfățișează ochiului needucat ca o suprafață dau o impresie de natură plastică. Dar chiar ținînd seama de această situație, arhitectura rămîne o artă a formelor ireale și, ca atare, diferită de ceea ce numim artă plastică; în trăsăturile sale esențiale, ea este arta tratării abstracte a spațiului.

## 2. Arta plastică

Ne-am deprins din matematică să privim corpul şi spaţiul ca fiind acelaşi lucru; şi teoria cunoaşterii obişnuieşte să le cuprindă pe amîndouă, prin noţiunea de extensiune. În artă însă, spaţiul este un gol împrejmuit, oarecum numai locul posibil pentru un corp, cîtă vreme corpul însuşi este umplerea unei părţi a spaţiului; în arhitectură, decide spaţiul interior, a cărui formă o putem deduce din partea exterioară – în sculptură, decide forma exterioară a corpului, pe care noi ni-l reprezentăm întotdeauna ca pe unul compact, chiar dacă în

realitate ar trebui să fie gol pe dinăuntru şi a cărui suprafaţă apare ca o ramificaţie întinsă a unui corp ce se aruncă împotriva noastră. În arhitectură, este vorba de un efect spaţial abstract, pe cînd aici, de un efect plastic concret. Prima artă amintită are puţine locuri comune cu natura organică – aceasta are foarte multe. Între cele două, se situează o „artă a maselor materiale", pe care o admirăm, de pildă, în cazul obeliscurilor, al monumentelor arhitecturale şi al celor funerare. Ea este înrudită cu formele realităţii neînsufleţite, prezintă acea esenţă ce le este proprie, ţeapănă, persistentă; ea rămîne la abstracţiune – şi totuşi nu este creatoare de valori spaţiale, ci corporale. De monumente se leagă adesea relieful[1]. Ca basorelief, acesta are un sprijin sigur pe suprafaţa peretelui ce-i oferă locul şi nu înseamnă nimic altceva decît un ornament puţin ieşit în afară, al acestui plan; ca altorelief, el se distinge mai puternic, apropiindu-se de plastica în ronde-bosse; ca relief adîncit, el aspiră la efecte picturale. Un caz special îl reprezintă plastica de soclu a monumentelor ecvestre, care sînt pentru omul de pe stradă obiectul unei priviri fugare. Genul cel mai răspîndit şi totodată cel mai intim de plastică în relief, prin care înţelegem medaliile, monedele şi plachetele comemorative, mai este preţuit, din păcate, doar de savanţii specialişti şi de colecţionari; această plastică măruntă este o artă de idei, invitînd la o delectare singuratică, ce se aprofundează.

Cu toate acestea, chiar dacă monumentele şi reliefurile ar trebui să depăşească prin număr operele în ronde-bosse, particularitatea sculpturii iese mai clar la lumină în acestea din urmă. Mai întîi, ele pot fi determinate sub raport formal – şi ne putem pune întrebarea pentru ce gen de privire sînt create statuile. Unii teoreticieni opinează că trebuie revendicat punctul de vedere al apropierii. La o depărtare mai mare, aşa cum am stabilit cînd am discutat imaginea îndepărtată, se naşte o impresie de natură superficială, contrară corporalităţii rîvnite a statuii; privitorul va aprecia just caracterul corporal numai menţinîndu-se pe o rază atît de apropiată, încît învîrtindu-se în jurul statuii, să o pipăie oarecum cu ochii. Ar fi de remarcat, împotriva acestei idei, că forma de vedere constant coerentă a structurii este legată de reprezentări de mişcare, dar că pe de altă parte, limitarea la distanţa „de pipăire"[2] şi preferinţa pentru înconjurul obiectului ameninţă să distrugă unitatea statuii. Este vorba de coeziune, ba chiar de izolare. Cu fiecare măsură luată de cel ce lucrează, se tinde spre coeziune; în ce priveşte izolarea, artistul caută s-o realizeze în mod expres cu ajutorul unui suport. Funcţia îndeplinită de ramă la

---

[1] Richard Hamann distinge (în volumul III din „Zeitschrift für Ästhetik") trei misiuni ale „plasticii decorative": ca umplere de spaţiu şi ornament spaţial, ca parte şi element al unei arhitecturi şi ca podoabă a unei suprafeţe (relief). La aceasta se adaugă trei distincţii ale stilului: plastică arhaică, clasică, barocă.

[2] La fel spune Richard Hohenemser în „Zeitschrift für Ästhetik", VI, pp. 405-419. El afirmă despre orbi – fiind orb el însuşi – că nici pentru aceştia formele fizice pipăite nu devin forme de expresie valabile estetic.

tablouri şi de scenă la reprezentaţiile dramatice o îndeplineşte soclul în operele plastice. Prin el, statuia este separată de ceea ce o înconjoară şi este caracterizată deja, într-un mod pur exterior, ca fiind de sine stătătoare. În această situaţie, o anumită înălţime, deci constrîngerea de a ne îndepărta de la linia vizuală, face de obicei bune servicii. Reprezentaţiile mimice la nivelul privitorului produc o impresie goală, neartistică: actorii nu apar ca reprezentanţii unei alte lumi, ci ca oameni care ne aparţin. Tot astfel, sîntem surprinşi sau, mai bine spus, se provoacă în noi o intimitate nelalocul ei, cînd unele tablouri sînt atîrnate la înălţimea ochilor. Nu altfel se petrec lucrurile aşadar cu statuile a căror talpă este aşezată acolo unde s-ar putea găsi şi a noastră în clipa următoare. Deoarece se pune atîta preţ pe unitatea separată, închisă în sine, punctul de vedere al privirii ce pipăie şi învîrtirea în jurul statuii cu greu pot fi recunoscute ca adecvate.

În această reflecţie este conţinută o altă rezervă, pe care trebuie s-o exprim şi mai clar. Încă din anul 1849, Ruskin arăta (*Cele şapte candelabre*) că sculptorul nu scoate din piatră forma unui lucru, ci efectul acestui lucru, şi anume pentru că adevărata formă conţinută ferm în marmură provoacă o cu totul altă impresie decît cea naturală. O statuie nu este un om împietrit, un bust nu este mască mortuară umplută. În opera de artă, cavitatea şi proeminenţa nu au nicidecum nevoie să reprezinte realităţi, ci sînt prezente pentru a distribui just lumina şi umbra. De aceea, în creaţiile exemplare ale sculpturii antice, se întîlnesc cele mai puternice abateri de la modelul real; imposibila „stea a zeilor" este un exemplu cunoscut; şi tendinţa celor mai buni artişti greci de a scădea ceva din înţepenirea oaselor, de a potenţa efectul unei mişcări dincolo de finalurile ei în articulaţii a fost deseori discutată, încă de acum mai multe decenii[1]. Sculptorii mai noi recurg la mijloacele cele mai surprinzătoare pentru a preveni confundarea formei vizibile cu aceea care poate fi pipăită. Nu îndrăznesc să decid dacă maniera de a face să crească un personaj din bloc, manieră care ar fi justificată sub raportul conţinutului oriunde ar trebui să presupunem un miracol al creaţiei, reprezintă un cîştig durabil. Încuviinţăm însă cu toţii opoziţia exprimată astfel faţă de punerea pe aceeaşi treaptă a corporalităţii artistice şi a celei naturale. Salutăm cuceririle tehnice prin care ştiinţa despre lucruri poate fi subordonată impresiei generale, iar operei plastice i se poate atribui tot farmecul a ceea ce este voalat, a ceea ce e plin de atmosferă şi de taină.

Prin expresia „impresie vizuală" se înţelege, în pofida opoziţiei faţă de ştiinţă, o vedere în cazul căreia „ochii spiritului trebuie să acţioneze într-o reunire vie, permanentă, cu ochii trupului" (cum scria Goethe într-un articol despre Purkinje), o vedere ce nu vrea să se lipsească de suporturile interne. Într-o carte pe care i-a plăcut s-o intituleze *Expresionismul* (1915), Hermann

---

[1] Probabil că, pentru prima oară, de către W. Henke, *Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike* [*Oamenii lui Michelangelo în comparaţie cu antichitatea*], 1871, p. 11.

Bahr a împărţit istoria artei plastice după modalităţile privirii – cu totul altfel decît Wölfflin – şi anume în epoci care se încred ochiului spiritului (ca aproape orice artă primordială, ca arta orientului), în epoci care facă să prevaleze ochiul trupului (ca arta greacă de la Apollo din Tenea încoace şi ca orice artă ce se formează după exemplul celei greceşti), în epoci ale luptei (plastica gotică, barocul) şi ale încercării de echilibrare (Leonardo, Rembrandt, Cézanne). Deosebirea cea mai puternică trebuie să existe între arta orientului, care preia numai farmecul exterior, pentru a-l demasca imediat ca aparenţă, şi impresionism, care vrea să surprindă natura încă înainte ca ea să fi fost teoretizată. Nici o îndoială că la baza acestei construcţii pe cît de spirituale, pe atît de forţate, se află acel contrast autentic ce se ascunde sub multe măşti: contrastul dintre idealism şi realism, ori dintre abstracţiune şi empatie. Corporalitatea artistică şi cea naturală sînt departe una de alta; şi „opiniile caracteristice", adesea greşit înţelese, pe care le propagă Hans Cornelius sînt reprezentări ce trebuie create de artist, reprezentări ale unui obiect, adică ale unei coerenţe de fenomene şi nu imagini mnemonice ale unui singur fenomen. Consecinţa extremă este trasă probabil în plastica unui Archipenko, care mai lasă vederii propriu-zise doar puţin – şi înainte de toate, nimic „real" – în schimb, contează cu atît mai viu pe mişcarea asociată a trupului nostru; vizibilului îi este inerent mereu exteriorul, iar sentimentului de mişcare interiorul, aşa încît o practică artistică ce mizează pe vibrarea asociată a unor senzaţii de mişcare este mai aproape de elementul psihic şi, prin aceasta, şi de cel spiritual, decît genul de plastică ce se deschide complet privirii. Cu acest prilej, se mai pune şi problema deosebirii dintre lipsa de culoare în arta noastră şi aspectul colorat din natură. Estetica mai veche vedea valoarea deosebirii, în principal, în aceea că ea apără de confuzia dintre realitate şi imagine. Vischer demonstra amănunţit că o statuie pictată seamănă cu o figură de ceară, de valoare inferioară, şi că, în acest fel, graniţele dintre sculptură şi pictură s-ar şterge. Alţi specialişti aminteau, dimpotrivă, de plastica policromă a grecilor şi tăgăduiau în mod fundamental culorii de cretă a suprafeţei sculptate caracterul de suveranitate absolută: ei spuneau că aşa-numita sculptură fără culoare ar avea cel puţin o culoare ce primeşte şi reflectă lumina; pe lîngă asta, prin coloritul marmurei, ce nu lipseşte niciodată, prin constituţia sa cristalină („granulaţia"), precum şi prin rugina bronzului şi a cuprului („patina") s-ar produce mereu efecte discrete de culoare. Nu m-am putut convinge niciodată de justeţea acestei argumentaţii. Fiindcă mi se pare că asemenea reminiscenţe coloristice inevitabile şi, pe deasupra, contrare naturii, nu au nimic de-a face cu problema: doar nu se declară grafica o artă a culorilor din pricină că, din întîmplare sau intenţionat, hîrtia are o nuanţă de culoare. Trebuie oare ca amintirea artei greceşti, aşa cum se va fi înfăţişat ea odinioară, să influenţeze sensibilitatea noastră actuală? Sculptorii noştri cei mai buni, chiar şi cei familiarizaţi cu pictura, şovăie în faţa împestriţării şi dacă creează vreodată o operă policromă, succesul rămîne mărunt. Particularitatea plasticii

stă în metamorfozarea artistică a corpurilor organice, așa cum sînt ele limitate la o formă pură și prin aceasta – aristotelic și sincer vorbind – la zeul din om. Ceea ce nu este necesar pentru realizarea deplină a acestei intenții poate lipsi fără nici o pagubă; este cazul culorii. Desigur, încă de timpuriu sculptura a acordat un spațiu de joc culorii, totuși mai mult în sensul unei obișnuințe și al unei practici religioase, decît dintr-o constrîngere interioară a convingerii. Starea sufletească a artiștilor greci și a privitorilor lor trebuie să ne-o închipuim desigur asemănătoare cu aceea a cioplitorilor în lemn din regiunile alpine și a cumpărătorilor figurinelor lor. Deoarece culoarea contribuie la bogăția și căldura creației – poate cu o influență a plăcerii asiatice pentru pestriț – ea cuprinde totuși și luciul pietrei lustruite și al aurului ciocănit, deci proprietăți ale materialului care nu se cuvin de drept valorificării culorilor în pictarea sculpturii. Roșul și albastrul, detașîndu-se de alb, sînt culori pure, puternice, de o natură aproape abstractă; efectul lor îl vedem pe figurinele de Tanagra, care și-au pierdut relația lor originară cu ceramica și și-au găsit cea mai strînsă legătură cu plastica.

O altă problemă a plasticii stă în reprezentarea mișcării; cel puțin această problemă ce grevează în genere asupra artelor plastice iese aici în evidență în modul cel mai acut, deoarece plastica pretinde tocmai un om activ, care se mișcă. Soluția este văzută, aproape în general, în faptul că figurile izolate și grupurile pot face vizibilă desfășurarea progresivă a unui act, pe cînd fotografia instantanee fixează toate părțile unui corp în mișcare, în aceeași sutime de secundă. Se pare că Rodin a discutat amănunțit și cu exactitate această explicație; în legătură cu una din operele sale, „Ioan Botezătorul", Gsell lămurește acest principiu astfel: „Personajul sprijinit întîi pe piciorul stîng, care apasă pămîntul cu toată forța, pare că se leagănă, pe măsură ce privirea se îndreaptă spre dreapta. Atunci vezi tot corpul înclinînd în această direcție, apoi piciorul drept înaintează și talpa se înfige cu putere în pămînt. În același timp, umărul stîng se ridică și pare că vrea să aducă greutatea torsului de partea lui, pentru a ajuta piciorul rămas în urmă să înainteze. Or, arta sculptorului a constat tocmai în a impune spectatorului toate aceste constatări, în ordinea în care le-am indicat, în așa fel încît succesiunea lor să dea impresia mișcării"[1].

Am pornit de la faptul că plastica nu poate să fie creată pentru o contemplare din apropiere, care pipăie: unitatea devine aproape imposibilă, iar forma reală a corpului devine obiectul privirii, în locul celei transformate artistic. Această erezie se menține, pentru că nudul receptat estetic și savurarea estetică sînt pur și simplu egalate cu concepția artistică a tradiției. În realitate însă, cuvîntul „sculptor" [în germană = „Bildhauer"] înseamnă că artistul ciopleşte din material o imagine; și „imagine" presupune într-adevăr contactul cu reali-

[1] Auguste Rodin, *Die Kunst. Gespräche des Meisters.* Gesammelt von Paul Gsell, 1913, p. 54. [Cf. Auguste Rodin, *Arta.* Convorbiri reunite de Paul Gsell, traducere de Andreea Dobrescu-Warodin, București, Meridiane, 1968, p. 32.]

tatea concretă – în contrast cu arta abstractă a spaţiului – dar înseamnă totodată o distingere energică de formele existenţei. Prin ce este obţinut caracterul de imagine [Bild] în această artă, se poate deduce numai din observarea capodoperelor plastice. Numeroase mijloace le cunoaştem din istorie. Unul dintre cele mai originale şi mai eficiente constă în a accentua în mod deosebit perpendiculara înălţimii ca fiind calea principală pentru privire: poziţia verticală, pe care noi oamenii o simţim ca fiindu-ne naturală, asigură un echilibru al tuturor părţilor; bineînţeles, şi punerea în evidenţă a axei orizontale poate eventual apăra de dezagregare părţile opuse între ele. Rămîne totuşi necesar să se înfăptuiască, într-un fel oarecare, o unitate corporală închisă, de natură plastică. De aceea grecii şi-au cioplit statuile direct din blocul tăiat dreptunghiular; de aceea Michelangelo spunea (dacă ni-i permis să folosim un izvor îndoielnic) că ar trebui să putem rostogoli o coloană de pe munte, fără să se rupă din ea vreo bucăţică. Acelaşi caracter centrat şi rotunjit este inerent grupurilor plastice, pentru care un frumos exemplu ni-l oferă grupul de luptători din Florenţa. Tocmai în cazul grupurilor, se observă că puterea de a cuprinde dintr-odată nu este accesibilă pipăirii cu mîna şi cu ochiul, ci percepţiei vizuale propriu-zise, ba chiar, în fond, numai reprezentării întregitoare, care concepe majoritatea corpurilor existente ca membre ale unui corp întreg, ce nu există.

Modul de lucru al modernilor se distanţează de acela al maeştrilor clasici. Acesta e un act de modelare, favorizează efectul siluetei şi înviorează desenul interior prin distribuţia superficială a luminii. Bronzurile ne arată cel mai bine cum se poate alcătui forma din unitatea cuprinzătoare a siluetei puternice împreună cu varietatea suprafeţelor plasate alături unele de altele, fără să se procedeze la rotunjire, după vechea modă. Oricum, rezultatul rămîne acelaşi: impresia de corporalitate artistică. Nu se schimbă nimic din determinarea scopului, dacă acest rezultat derivă din jocul predeterminat dintre lumină şi umbră, dintr-o capacitate de plastician aproape impresionistă, sau dacă apare din calmul formelor înseşi. De aceea, nici teoria nu mai are nevoie să se lege de caracteristicile de conţinut, ce erau pretinse, în general, mai înainte, acestei arte, în concordanţă cu particularitatea formală a sculpturii greco-romane. Pe cînd estetica mai veche limita cercul de subiecte ale sculpturii la frumosul pur, adică la ceea ce este curat, tipic, general, direct idealizat (Vischer, *Ästhetik* [*Estetica*], § 603) ştiinţa noastră admite şi dezbinarea dintre spiritual şi corporal. Ea nu are nimic de obiectat împotriva reprezentării urîtului şi încuviinţează faptul că şi omul care munceşte, dimpreună cu o sumedenie de practici obişnuite au fost oarecum descoperiţi pentru plastica rotundă. În prezent, opiniile se despart cel mult într-un punct. Se pune anume problema dacă îmbrăcămintea noastră este un obiect posibil pentru activitatea de modelare. Cine decide afirmativ nu trebuie să se întemeieze pe valorificarea izbutită a costumului de lucru, pentru că hainele de lucru au ceva atemporal, imuabil, în măsura în care slujesc mereu aceluiaşi scop şi exclud tot ce este

superfluu. De altfel, numai pantalonii mi se par întru cîtva susceptibili să capete o formă artistică plăcută: ei permit să se recunoască liniile piciorului, avînd totuşi autonomia necesară în pliuri şi cute, cu valoare artistică intrinsecă şi, în afară de asta, trimit la cele mai frecvente mişcări. Toate celelalte elemente ale portului nostru masculin şi feminin ascund, în proporţii arbitrare, conformaţia trupului, ba – ceea ce este şi mai rău – se comportă complet diferit faţă de deosebirile dintre oameni, faţă de cele sociale şi mai ales faţă de cele sufleteşti. Cu toate acestea, ni se dă un ajutor cu totul lamentabil, atunci cînd unii sculptori ai secolelor XIX şi XX îi reprezintă pe contemporanii lor goi. Absurditatea procedurii nu este atenuată de faptul că figurile culcate în masele de piatră nu au, adeseori, o mai mare asemănare cu trupurile omeneşti decît formaţiunile capricioase de stînci, care dobîndesc dintr-o astfel de asemănare un nume şi o glorie. Profeţii sentimentali ai unei întoarceri la natură dojenesc epoca noastră, zicînd că ea nu ar şti să aprecieze frumuseţea corpului gol. Şi trec cu vederea faptul că omul a creat, odată cu îmbrăcămintea, ceva ce îl distinge de animal şi care, chiar din acest motiv, trebuie să-şi găsească un loc în artă. Pe lîngă aceasta, vestmîntul ce se mulează pe trup poate face vizibile formele acestuia, iar cealaltă îmbrăcăminte, ce cade în falduri mari sau flutură în vînt, poate învedera mişcarea corpului. Singura condiţie e ca artiştii noştri să descopere acea stilizare a îmbrăcămintii moderne, care dă expresie, pe de o parte, formei trupeşti şi mişcării, pe de altă parte, constituţiei psihice, fără să incomodeze sau să deruteze ochii.

În sculptura grecească, lipseşte reprezentarea convingătoare a unor puternice emoţii spirituale. Pentru a stabili distanţa dintre natură şi artă, eficacitatea imediată a conturării mimice a fost înlocuită cu o tipizare echivocă. Priviţi chipul lui Antinous de pe relieful Albani. Ce afect este exprimat prin el? S-au adunat interpretările celor mai străluciţi cunoscători de artă[1]. Iată rezultatul: „Unul vorbeşte de nevinovăţie, altul de voluptate – unul de naivitate, altul de cochetărie şi de pudoare conştientă; acesta de lipsă de pasiune, celălalt de ferocitate. Unul vede în trăsăturile lui blîndeţe şi bunătate, altul ceva îndrăzneţ, brutal, o mîndrie, răutate, ba chiar cruzime. Este întipărită pe chipul său o tihnă dulce, o calmă linişte sufletească, visare, încîntare şi o fericire supremă a dragostei, pe de altă parte, ceva serios, meditativ, o uşoară melancolie, o trăsătură de tristeţe, o adîncă întristare, un dor fără rost, o resemnare dureroasă, ceva posomorît, o rigiditate cadaverică, o lipsă de speranţă, un dezechilibru interior, dezgust de viaţă, adevărata disperare, durerea cosmică, renunţare şi mortificare, un fanatism morocănos". Această deosebire de păreri nu depinde numai de faptul că fiecare istoric al artei introduce în obiect atmosfera fundamentală a prezentului său şi orientarea sentimentală a propriei personalităţi – despre aceasta a fost deja vorba şi va trebui

[1] Ferdinand Laban, *Der Gemütsausdruck des Antinous* [*Expresia afectivă a lui Antinous*], 1891; citatul e de la p. 68.

să se mai discute încă, în ultima parte principală –, ci, înainte de toate, de nedeterminarea chipului căruia i s-a dat formă tipică. Sarcina pusă în faţa unei sculpturi astfel constituite este aceea de a păstra forţa de atracţie, fără neclaritate în expresia stării sufleteşti, şi limita plasticului, fără sacrificarea individualităţii. Vedem progresul plasticii îndeosebi în modul cum se abate de la realitate şi cum este eliberat corpul organizat din lanţurile necesităţii naturale şi ale efemerului; relaţia indelebilă a corpurilor cu manifestările empirice ale lumii vii pune la adăpost sculptura de prefacerea sa într-un simplu joc de linii.

### 3. Pictura

Trebuie să menţionăm, mai întîi, cîteva principii care sînt valabile atît cu privire la desen, cît şi la pictură. Cu acest prilej, ceea ce distinge pictura de artele grafice va deveni de la sine evident. Trebuie doar să avem în vedere că ne stau la dispoziţie trei componente fundamentale: linii, luminozităţi şi culori; din fiecare dintre ele şi din combinarea lor pot rezulta unităţi plastice. Liniile se găsesc, în parte, în contururile lucrurilor, în parte, de-a lungul suprafeţelor luminoase şi umbrite; nuanţele de luminozitate sînt independente de lucruri, corespunzînd diferenţelor de nivel al tonurilor; culorile devin de multe ori atît de autonome, încît concretizează ceea ce este spiritual. Aceste trei lumi vizibile pot să rămînă superficiale sau să capete o natură corporală.

Am vorbit deja despre pictură ca decoraţiune a unor suprafeţe (cf. pp. 341-342). Cînd artistul schiţează un tablou pe o suprafaţă, adică atunci cînd include în producţia sa realitatea transformată, procedarea respectivă este cea mai simplă şi cea mai la îndemînă, aceea care, în afară de dimensiunea adîncimii, renunţă şi la alcătuirea fundalului. Între figuri, deasupra şi dedesubtul lor, se află spaţiul gol sau indicarea cu totul insuficientă a realităţilor înconjurătoare. Exemple admirabile pentru acest capitol din evoluţie se găsesc în pictura germană pe vaze. Pe vaza François (575 î.Chr.), pe cupa lui Euphronios (500 î.Chr.), pe hydria lui Meidias (425 î.Chr.) – peste tot figurile care îl preocupă în mod exclusiv pe artist sînt puse într-o corelaţie fără perspectivă şi fără umplerea spaţiilor intermediare. Cu toate acestea, pe pictor l-au ademenit adesea şi probleme tehnice şi probleme obiective: mobilitatea graţioasă a unor femei care dansează ori linia mare a unor fapte eroice, nu doar evenimentele şi oamenii ale căror nume sînt notate alături[1]. Pictura de carte medievală ne oferă

[1] Pentru modul în care sînt învinse aici unele dificultăţi tehnice, să citäm o descriere: „Urmează trei femei, aşezate foarte aproape una de alta, fiecare într-un peplum diferit ornat; pentru simplitate, mantaua care este închipuită ca fiind aşezată la toate trei în jurul umerilor este indicată doar pe umărul drept al celei mai din faţă şi dinaintea umărului stîng al celei mai din spate; prin aceasta nu se intenţionează să se spună cîtuşi de puţin că cele trei se mulţumesc cu o manta comună, ci e numai o

apoi exemple excepţionale: efectul de adîncime este eliminat sau înlocuit prin supraordonarea a două planuri; compoziţia se aseamănă întru cîtva cu aceea a unui covor; aerul şi norii sînt rareori pictaţi. Întrucît a treia dimensiune lipseşte mai mult sau mai puţin, iar între valorile pozitive sînt introduse altele negative, se naşte o imperfecţiune foarte atrăgătoare. Ea aminteşte, oarecum, de valoarea particulară a schiţelor ce apar deseori mai artistice decît tablourile duse la bun sfîrşit şi ne arată, o dată mai mult, că aptitudinea de a omite este subestimată doar de o scrupulozitate absurdă. În fine, pictura asiatică orientală prezintă o formă de tratare ce renunţă la efectul de iluzie şi, în locul unei înfăţişări a spaţiului, tinde spre exprimarea atmosferei; culorile de ulei care apar, de cele mai multe ori, ca susţinătoare ale imitaţiei realităţii, sînt evitate şi înlocuite printr-o lipsă de culoare imparţială.

Reprezentarea bidimensională de personaje şi a fragmentelor de spaţiu aflate între ele are deseori misiunea de a explica o scurgere de timp. Deşi această misiune nu e străină nici plasticii propriu-zise, ea devine totuşi cu adevărat presantă de abia în celelalte modalităţi ale artei plastice. Şi aici se vede de îndată ce avantaj posedă muzica, mimica şi poezia. Ca să vorbim împreună cu Kant: timpul este forma simţului interior şi a oricărui real viu. În măsura în care psihicul sau un proces vital alcătuiesc conţinutul propriu-zis, artele din grupa respectivă par să aibă mijloacele de expresie cele mai potrivite. Desigur şi elementul spaţial de o extensiune mai mare este receptat de privitor în mod succesiv; dar el distinge conţinuturile de conştiinţă succesive, corespunzătoare unui proces temporal obiectiv, de acelea la baza cărora se află o ordonare spaţială. Coincidenţei dintre desfăşurarea exterioară şi cea interioară i se opune faptul că pictura poate fixa doar cîteva puncte ale unei linii ce se dezvoltă neîntrerupt, iar în formele sale mai noi, se mulţumeşte chiar cu redarea unui singur moment. Sîntem eliberaţi de această contradicţie, în parte, prin propriul nostru comportament, în parte prin mijloacele stilistice ale artei plastice. Completarea subiectivă nu constă, cum s-ar putea presupune, în inventarea de reprezentări vizuale, care să oglindească părţile premergătoare şi cele următoare ale acţiunii, ci sau în adaosuri conceptuale, sau în atitudini motrice.

Cum vine însă artistul în întîmpinarea dorinţei şi comportamentului nostru? În moduri atît de diferite, încît încercarea de a da un răspuns trebuie s-o ia ceva mai de departe. Pînă în secolul al XVI-lea, existau reprezentări de forma unor cronici, de cele mai multe ori, nişte benzi de tablouri separate vertical, în care se nara, pe cît posibil, fără întrerupere şi, pe cît posibil, complet; deoarece artistul cuprindea, după aceea, părţile principale ale acţiunii într-o

---

convenţie uşor inteligibilă (obişnuită pictorilor din această epocă veche). Numai în acest fel era posibil să se reprezinte figurile situate atît de apropiat, unele în spatele altora; altminteri, mantaua uneia ar fi acoperit-o de fiecare dată pe cealaltă". Furtwängler şi Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* [*Pictura grecească pe vaze*], 1904, p. 4.

singură ramă, se iveau imposibilități optice: același personaj apărea de mai multe ori pe aceeași suprafață, mișcarea vioaie la dreapta și la stînga era concretizată prin două capete sau patru mîini – și multe altele asemenea. Aceste pagube aproape inevitabile ale unei expuneri continue, destinată ochiului, pot fi raportate cu ajutoare stilistice numai de o fantezie foarte vie și gata să facă un serviciu prietenesc. Translarea lingvisticului conceptual se îndeplinește aproape cu necesitate, deoarece ilustratorul și pictorul au plecat tocmai de aici și-și folosesc diferitele mijloace de relatare oarecum neștiind ce să facă. Deasupra se plasează procedeul de a zugrăvi preparativele și urmările unei fapte alături de ea însăși, așa încît sînt selectate mai multe scene principale, dar sînt evitate ciudățeniile pe care le-am amintit. Această formă nu oferă totuși nimic nou. De abia acolo unde selecția este în așa fel restrînsă și acțiunea scurtată așa încît nu mai rămîne decît un singur moment, din care trebuie să se ghicească tot ce a precedat și a urmat, de abia acolo survin alte probleme. Cazul cel mai simplu este următorul: o mișcare să nu fie înfățișată prin redarea mai multor momente ale desfășurării sale, ci dintr-odată. Selectează oare atunci pictorul un moment oarecare și redă fidel tabloul ce i se prezintă, în genul fotografiei instantanee? Deseori, el ar fixa astfel pozițiile cele mai stîngace și mai de nerecunoscut. Ca atare, el alege, și anume – după cum s-a recunoscut de mult – faza în care mișcarea are loc relativ încet. Cel ce o percepe reține amintirea cea mai limpede tocmai din această fază; dacă în fața ochilor săi este desfășurat, de exemplu, un rulou de hîrtie scrisă sau un joc de cărți, atunci se întipărește cuvîntul sau cartea la care s-a oprit mișcarea. Deoarece majoritatea mișcărilor prezintă cîteva puncte firești de încetinire, momentele fructuoase sînt indicate astfel dinainte. Numai mișcările foarte lente și cele foarte rapide lasă în întregime alegerea pe seama artistului plastic. Întotdeauna, sînt excluse partea cea mai apropiată de început și cea mai apropiată de sfîrșit, pentru că în ambele cazuri procesul nu este indicat suficient de clar, cel puțin nu fără unele circumstanțe secundare explicative.

Este necesar să relevăm, mai departe, că așa-numitul moment fructuos trebuie să aibă pe lîngă forța de referire obiectuală și capacitatea de a configura compoziția în mod artistic. Întrucît însă, chiar și în cazul unui puternic efort stilistic, un moment oricît de pregnant din timpul real nu satisface de obicei cele două cerințe, tablourile cu figuri umane reprezintă, de cele mai multe ori, o pluralitate de momente sau, altfel spus, o „momentaneitate" artistică. Prezentul repede trecător este surprins de-abia în tablourile moderne ai căror creatori au învățat de la fotografie – și în anumite creații ale artei japoneze. Arta noastră mai veche, din contra, extinde clipa, reunind într-o aparență de simultaneitate efecte temporal diferite ale evenimentului. În ciuda unor reproșuri mai mari, pictorul trebuie să procedeze altfel, pentru că dramatismul unui eveniment se revelează în devenirea și stingerea sa (cf. pp. 319-320) – și chiar în subiecte mai puțin importante, legea variației pretinde, de cele mai multe ori, o ordonare

temporală nereală a lucrurilor. Artistul are faţă de timp aceeaşi libertate ca şi faţă de spaţiu. În „Schimbarea la faţă" a lui Rafael, un munte înalt, îndepărtat, s-a prefăcut într-o ridicătură apropiată, joasă; Christos care pluteşte deasupra ei nu este văzut de nimeni, nici măcar de cei doi apostoli care arată în direcţia respectivă; raporturile spaţiale reale sînt complet transformate, în favoarea intenţiei artistice. Totuşi – şi acesta pare lucrul cel mai minunat – tabloul rămîne o unitate spaţială plastică şi o unitate temporală ideală.

Pentru a obţine unitatea spaţiului – a celui de suprafaţă şi a celui corporal – se poate apuca pe două căi. Una duce prin lumină şi umbră, cealaltă prin împărăţia culorilor. Ele nu se exclud, fiindcă orice culoare deschisă este o lumină faţă de una închisă şi o umbră faţă de una şi mai deschisă. Maeştrii şcolii veneţiene îşi deschid roşul printr-un roz alburiu şi şi-l întunecă cu un carmin închis. Arta serioasă şi gravă a lui Holbein pune dimpotrivă tot accentul pe lumină şi umbră ca atare; Rembrandt unifică spaţiul – precum şi corpurile – prin lumina însăşi şi prin gradaţiile sale care coboară pînă la negrul profund, adesea fără nici o cruţare pentru obiectul reprezentat. În general, vechii pictori au atenuat culorile locale, făcînd să predomine fundalul şi planul median şi să se retragă, în mod relativ, primul plan. Mai ales în tablourile olandeze din secolul al XVII-lea, se poate observa cum culorile mate, ce convin perspectivei, spre deosebire de priveliştea apropiată, se deschid prin distribuţia luminii şi cum aceasta conduce privirea de la primul plan optic la cel din urmă şi de la margine spre mijloc. Dacă excludem calitatea culorii şi examinăm gradele de luminozitate, obţinem din multe tablouri impresia unui model neregulat, în care ceea ce e luminos se opune la ceea ce este întunecat. Există, de cele mai multe ori, o lumină principală, căreia îi sînt subordonate celelalte şi obscuritatea creşte spre margine; chiar atunci cînd suportul pe care pictorul, asemenea arhitectului, îşi ridică construcţia este conceput luminos, masele de umbră se sprijină de regulă pe margini[1].

Coloristul autentic transformă toate valorile luminii în valori cromatice, el caută să exprime orice opoziţie printr-un contrast al culorilor. O reunire de culori poate provoca, în sine şi pentru sine, sentimentele spaţiale neechivoce: nuanţele vii le împing pe celelalte înapoi, roşul pare să se înghesuie înspre

---

[1] Th. Couture, *Méthode et entretiens d'atelier* [*Metodă şi convorbiri de atelier*], I, 231:

„Faisons notre addition
La base avant tout
(L'accord des contraires – rouge, vert, jaune, bleu –)
La dominante lumineuse et centrale
Les couleurs sombres s'augmentent vers les extremités
Total: De bonnes conditions d'harmonie".

[„Să facem socoteala:
Baza înainte de orice
(Acordul contrariilor – roşu, verde, galben, albastru –)
Dominanta luminoasă centrală
Culorile sumbre sporesc către margini
Total: condiţii bune de armonie".]

Cf. explicaţiile de la p. 103 a cărţii noastre.

privitor, în timp ce albastrul atrage privirea către profunzimea tabloului. Culoarea intensifică şi leagă acele părţi care nu s-ar putea asocia în desen; ea face să se amestece ceea ce se asortează; ea separă ceea ce altminteri s-ar estompa; ea te instalează într-un fundal sau te desprinde, scoţîndu-te din el. Pe scurt, modificarea culorilor are o forţă creatoare de spaţiu, ea îndeamnă ochiul, în condiţii grele, la nişte concluzii oarecum inconştiente, din care efectul spaţial dorit izbucneşte ca o concluzie de-a gata.

Maeştrii paletei preţuiesc însă armonia culorilor chiar şi fără să ia în consideraţie contribuţia sa la împărţire şi la ordonare. Într-adevăr, combinaţiile cromatice plac independent de forma împreună cu care apar şi de semnificaţia din realitate pe care o pot avea. În pictura pe sticlă şi în ilustraţia policromă de carte, întîlnim o utilizare festivă a auriului şi argintiului, vedem fire de păr verzi, cai albaştri, frunze purpurii. Se zice că Botticelli ar fi declarat cu îndrăzneală că nu e nevoie să studiem peisajul: un burete înmuiat în culori şi aruncat pe un perete ar avea ca rezultat destul peisaj; ne-a fost transmisă, în mod sigur, vorba lui Whistler despre o epocă fericită „cînd, în sfîrşit, publicul nu o să mai pretindă obiecte, ci se va mulţumi cu combinaţii de culori – nici un fel de figuri, de peisaje, ci numai tonuri". Se povesteşte că Böcklin ar fi dat curs, în tablourile perioadei sale tîrzii, unui principiu care ar fi făcut într-adevăr din tablou o problemă de aritmetică a colorismului: trei grupe de culori, să zicem verde în primul plan, roşu la mijloc, albastru pe cer, şi în aceste grupe principale pătrund, de fiecare dată, celelalte două culori absente, pe suprafeţe mai mici; de exemplu, pe o pajişte, flori albastre şi roşii – pe cerul fără nori, frunze verzi şi flori roşii. Legitatea modelului cromatic, ce se manifestă cel mai viu în devierea conştientă de la modelul natural se sprijină pe procese estetice elementare, care au fost discutate mai înainte (pp. 73-87). În tehnica picturii, armonia este obţinută fie prin folosirea întregii scale cromatice, fie prin alegerea unui acord triplu. Acest acord acţionează însă, în fond, întocmai ca şi ansamblul, pentru că noi completăm, cu destulă plasticitate, culorile care lipsesc. Dacă excludem negrul şi albul, trebuie să amintim, în primul rînd, combinaţia galben-roşu-albastru ca fiind aceea care constă din culori neamestecate; foarte des ne întîmpină şi triplul acord portocaliu-verde-violet. Felul în care sînt trataţi pigmenţii contribuie mult la efect. Impresionismul temperează culorile superficiale, care aderă ferm la lucrurile reale, ca o îmbrăcăminte, în favoarea unor culori de suprafaţă mai uşoare, indecise, oarecum imateriale, aşa cum le vedem, de pildă, contemplînd cerul; pointilismul care obligă ochiul, ca să zicem aşa, la amestecarea culorilor, le răpeşte cu totul materialitatea. La aceasta se adaugă unele particularităţi tehnice. În special, deosebirea dintre aplicaţia netedă şi cea granulată duce la urmări divergente. Cine stăruie asupra faptului că tablourile pot fi privite şi cu lupa trebuie să aplice subţire materia culorii. O mai mare forţă de luminozitate se produce printr-o aplicaţie groasă, iar suprafaţa zgrunţuroasă a tabloului nu dăunează, atîta timp cît privitorul lasă

distanţa potrivită între el şi tablou, adică o distanţă mai mare decît aceea pretinsă de regula pedantă (corespunzînd întocmai dimensiunii tabloului). Din apropiere, nu ne satisfac nici tablourile realizate printr-o juxtapunere a elementelor cromatice şi care lasă pe seama ochiului amestecul micilor picăţele sau dreptunghiuri. Cu toate acestea, care prescripţie estetică sau morală pretinde oare că plăcerea trebuie să intervină la privirea de aproape?

Punctele roşii şi albastre ce se amestecă pe retină în violet sînt desigur nenaturale. Însă fiecare trăsătură de pensulă, fie că lucrează cu linii late, fie cu cîrlige şi arcuiri, procedează altfel decît natura. Pentru aprecierea diviziunii culorilor şi a manierei petecelor mici de culoare, se poate pune în discuţie doar ce anume este posibil să se realizeze astfel. Nu e puţin. Atmosfera luminoasă care modifică culorile şi formele, le fărîmiţează în bucăţele radiante şi le prezintă altfel din fiecare latură, nu se lasă prinsă mai sigur pe pînză, prin nici un alt mijloc. Cînd printre picăţelele colorate sînt aplicate puncte albe sau cînd acestea sînt realizate prin cruţarea grundului luminos, se creează cel mai înalt grad de intensitate luminoasă şi cea mai vie impresie de lumină scînteietoare. Totul devine atunci mişcător, schimbător, pulsatil, nestatornic, obiectele şi culorile lor proprii dispar aproape într-o lumină ce se revarsă în valuri şi freamătă. Această suspendare a tuturor graniţelor, această volatilizare a lucrurilor într-o unitate supremă, care nu e totuşi, la rîndul ei, decît relaţie şi mişcare, seamănă cu profesiunea de credinţă a unui relativism filosofic. Desigur, descompunerea datului real în cele mai mici părţi componente era de asemenea adecvată şi epocii microscopului şi a bacteriologiei. În sfîrşit, o mare atracţie o prezintă faptul că privitorul poate face din tablou, schimbîndu-şi poziţia, cînd un haos, cînd un cosmos – faptul că el colaborează în mod creator, trebuind să completeze ceea ce e de abia perceptibil, să descîlcească ceea ce este confuz. – Modalitatea de pictură pe care am descris-o nu înseamnă totuşi un panaceu pentru arte. Acolo unde e vorba de un anumit duct al liniilor, ca în pictura murală şi de plafoane, unde chipul unui om trebuie redat cu o asemănare recognoscibilă şi detaşat de ceea ce îl înconjoară, acolo unde stîncile încremenite trebuie să apară lămurit, iar crepusculul şi noaptea trebuie zugrăvite, acolo impresionismul eşuează. Nu dă greş mai puţin nici expresionismul, care ni se pare a fi, prin intenţie, replica impresionismului, iar după felul în care dă formă, totuşi, aproape continuarea şi dezvoltarea acestuia.

Dacă Vincent van Gogh ar fi să aparţină impresionismului – generaţia tînără nu vrea să ştie nimic despre „emotivitatea sa zgomotoasă", iar Picasso îl numeşte o „haimana plină de sentiment" – atunci mărturisirea ce urmează ar putea fi atribuită unei şcoli. Mie însă, frazele care urmează din *Scrisori* (p. 3) mi se par că descoperă părerea sinceră a oricărui pictor care gîndeşte pictural[1]. „Duminica trecută, am început ceva ce mi-a plutit mereu pe dinainte: o vedere

[1] Oare Vincent p i c t a realmente pictural? Poate că forma sa de expresie cea mai specifică o constituie totuşi l i n i i l e mişcate.

spre o pajişte verde, întinsă, pe care se află căpiţe de fîn. Un drum de cărbuni, alături de un şanţ, o străbate de-a curmezişul. Iar la orizont, în mijlocul tabloului, soarele. Ansamblul – un amestec de culori şi tonuri – o vibrare în aer a întregii scări cromatice. Mai întîi, o negură colorată în violet deschis, în care stă soarele roşu, pe jumătate acoperit de un strat de nori de un violet închis, fin tivit cu un roşu strălucitor; în soare, reflexe de cinabru, sus, deasupra, o dungă de galben ce se nuanţează în verde şi mai departe, sus, în albăstriu (pînă la albastrul cel mai delicat al cerului) şi pe urmă, ici şi colo, nori violeţi şi suri, purtînd reflexele soarelui. Pămîntul, o ţesătură puternică de covor, de verde, cenuşiu şi brun, plină de nuanţe şi viaţă. Apa din şanţ luceşte pe pămîntul lutos". În belşugul unor asemenea transformări cromatice, se poate găsi contrarul necesar al caracterului estompat, specific tablourilor pur impresioniste – varietatea în unitatea imaginii îndepărtate – şi ne putem gîndi la nişte bărbaţi ca Matisse care, asemenea altor maeştri numiţi anterior, compune din pete suprafeţe colorate, în care adîncimea spaţiului mai e, cel mult, doar indicată. Un al treilea pictor pictural, Cézanne, ţine totuşi, în mod evident, să reprezinte adîncimea fără să tulbure unitatea tabloului, şi caută să creeze astfel un spaţiu ferm, printr-o limitare spre partea din fund. Deosebirea dintre Van Gogh, Matisse, Cézanne – care sînt citaţi atît de des dintr-o singură suflare – pare aproape mai puternică decît comunitatea dintre ei. De la Cézanne, o evoluţie deseori discutată[1] duce apoi la cubişti. Dacă vrem să-i atribuim cubismului un sens, care nu înseamnă desigur, o justificare a producţiilor sale ca valori artistice, atunci vom face următoarea apreciere. Spaţiul nu este ceea ce au arătat esteticienii, nu este un gol împrejmuit, ci are o putere de configurare: „Totul în natură se modelează după sferă, con şi cilindru" sună o vorbă deseori citată a lui Cézanne. Aşadar, spaţialitatea în acţiune iradiază în formele lucrurilor. Arta plastică, ce devine o nouă artă a spaţiului, este chemată să arate acest lucru. Ea face vizibilă dinamica spaţială a corpurilor, făcînd să apară legitatea spaţiului, în general. În acest scop, ea are voie, ba chiar trebuie să sfărîme imaginea naturală, fiindcă în caracterul arbitrar, experimentabil al naturii, ideea platonică a spaţiului se revelează doar în mod imperfect.

Nu e nevoie să se demonstreze în mod detaliat că acest esenţialism, de un gen nou, este tot atît de abstract şi de didactic ca oricare dintre premergătoarele sale. Într-adevăr, el rămîne în cadrul esenţei estetice, în măsura în care înalţă la calitatea de idee s p a ţ i u l şi nu ceva aflat în spatele lumii – însă el smulge opera de artă din toate corelaţiile sale cu efectul. Îndepărtarea de natură nu este încă, prin ea însăşi, o valoare. Desigur, comparaţia naiv-tatonantă cu realitatea trebuie eliminată, dar atunci lucrurile

---

[1] Evidenţiez ca pe nişte cărţulii ajutătoare, comod accesibile şi maniabile: Franz Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus* [*Impresionism şi expresionism*], ed. a 2-a, 1919; Paul Erich Küppers, *Der Kubismus* [*Cubismul*], 1920; Georg Marzynski, *Die Methode des Expressionismus* [*Metoda expresionismului*], 1920.

depind totuşi de mărimea şi natura elementului spiritual ce se înflăcărează în opera artistică. Iar aici, expresionismul dă greş. Echivalînd spiritualul cu trăirea psihică, el îi răpeşte demnitatea şi specificul, iar prin faptul că născoceşte anevoie pentru trăire o formă ce trebuie caracterizată ca inadecvată, potrivit normei lumii cunoscute, el îi răpeşte comunicativitatea. Doar o punte îngustă duce de la artistul expresionist spre privitor. Ea este alcătuită din anumite reprezentări din memorie, ce sînt tot atît de strîmbe, schimonosite şi desfăşurate pieziş de sus în jos precum sînt şi pictate aici. Dar deoarece le lipseşte, totuşi, orice legătură logică, ele sînt cel mai puţin potrivite să formeze coloana vertebrală a unei figuri pline de sens. O operă cum este cunoscutul tablou al lui Chagall *Eu şi satul* o dovedeşte cu o înspăimîntătoare claritate.

De la modurile de procedare ale pictorului să ne îndreptăm spre diferenţele de conţinut. Potrivit unui vechi obicei, se utilizează ca principiu de împărţire, pentru subspeciile picturii de tablouri, conţinutul a ceea ce este reprezentat. Nu consider nicidecum vrednică de dispreţ această împărţire. Întrucît arta este mai mult decît un joc formal, tema exterioară precum şi interioritatea ce năzuieşte la exprimare pot fi decisive pentru plăsmuirea izolată, ca şi pentru clasificarea sa. Tabloul religios este într-adevăr un gen aparte, deoarece natura temelor sale influenţează forma în toate privinţele (cf. p. 102). Pictorul care îşi ia obiectul din istoria sfîntă nu ne interesează prin noutatea temei. El are numai două posibilităţi: ori acţionează prin execuţia tehnică, prin gustul cu care trasează linia, lărgeşte suprafaţa, pune culoarea – ori prin emoţia ce izvorăşte din amintirea unor evenimente incomparabile. În primul caz, există ameninţarea unei tratări jucăuşe a ceva foarte înalt, în cel de al doilea, aceea a unui meşteşug cucernic. Majoritatea icoanelor, ba chiar şi a tablourilor de altar, fac parte din ajutătoarele serviciului divin şi îşi îndeplinesc scopul cu atît mai bine cu cît valoarea lor artistică reţine mai puţin atenţia; de aceea, partizanii artei bisericeşti resping orice înnoire şi nu renunţă la tradiţia canonizată. Că în acest domeniu sînt posibile însă şi capodopere, originale în formă şi în esenţă, vii şi totuşi moderate, mîndre şi totodată smerite – acest lucru îl ştie oricine.

De la pictura religioasă la cea istorică nu e un pas prea mare – iar acesta, la rîndul său, intră deseori în contact cu pictura de gen şi cu peisajul. Şi pictura istorică se află în bună parte în afara artei. Cunoştinţele istorice de amănunt pot fi neîndoielnic în avantajul unui tablou. Este totuşi trist cînd un estetician de modă veche povesteşte despre un cunoscut tablou, lăudîndu-l astfel: „Şeful de stat major al armatei a treia, generalul von Blumenthal, care tocmai în acele zile era chinuit rău de un guturai rebel, stă în picioare în dreapta prinţului moştenitor şi-şi trădează acea stare insuportabilă prin expresia feţei şi prin ţinută, cu o batistă albă, mare, în mînă, într-un mod foarte evident, care este bine observat şi redat". Pentru înfăţişarea unor astfel de întîmplări, este suficientă, desigur, fotografia. Sarcina artistului este aceea de a aranja în aşa fel figurile care se potrivesc în mod obiectiv laolaltă, încît să fie

văzute obligatoriu împreună – sau cel puţin linia vizuală să fie îndreptată cu necesitate de la un personaj la altul. Trebuie să remarcăm imediat că sînt de faţă anumite grupuri şi că ele se găsesc în anumite condiţii sufleteşti; trebuie să simţim apoi unde se află punctul care dă unitate; în fine, trebuie să ne bucurăm de liniile trupurilor omeneşti, de sinuozităţile îmbrăcăminţii largi cu falduri, de încadrările arhitectonice, de peisajele din fundaluri. Desigur, multe obiecte comportă o non-maleabilitate care exclude contopirea lor în datul artistic. O bătălie din ultimul război nu poate fi zugrăvită cu pensula, deoarece combatanţii erau sau fiinţe gînditoare sau nişte maşini şi, ca atare, mereu neinteresanţi pictural. Tablouri de bătălii cum sînt acelea ale lui Ludwig Dettmann prezintă doar episoade; ele sînt în fond t a b l o u r i  d e  g e n de un tip special. Valoarea acestora depinde de perfecţiunea lor artistică. Nici pictura de gen, în sine, nu ar trebui să fie cu totul respinsă şi cel mai puţin prin expresia dispreţuitoare de „buruieni anecdotice". Cu siguranţă că tabloul cel mai remarcabil ca subiect şi bogat în detalii nu este totodată şi cel mai valoros. Dar numai un estetism arogant condamnă plăcerea de a nara, care este legată chiar de la început cu pictura. Principalul rămîne ca artistul să-şi păstreze simplitatea. Cei mai însemnaţi nuvelişti ai pensulei, vechii pictori olandezi, au zugrăvit cu o naivitate încîntătoare viaţa multicoloră a epocii lor şi cu acest prilej au raportat doar arareori „anecdote".

Aş dori să mai atrag atenţia, în cele din urmă, şi asupra problemelor speciale legate de p i c t u r a  d e  p o r t r e t e. Exigenţe contradictorii îi îngreuiază artistului munca. Oricine face o comandă vrea să apară foarte frumos şi în acelaşi timp foarte asemănător. Nevoia de imortalitate vizibilă îi inspiră aceste dorinţe[1]. În Egiptul antic, nobilii puneau să li se facă statui din granit; în Italia secolului al XVI-lea, oamenii erau încîntaţi de medalioanele de bronz, iar în Franţa secolului al XVII-lea, de gravurile în aramă; în majoritatea cazurilor, noi avem de ales între fotografie şi tabloul în ulei şi îl preferăm pe acesta din cauza durabilităţii lui mai mari. E de înţeles că aspectul exterior trebuie să fie păstrat aşa cum este de fapt. Cu toate acestea, portretul mijlociu al omului mijlociu pierde în acest fel din valoare, odată cu trecerea anilor: coincidenţa cu modelul descreşte, capul aparent întinerit şi portul de modă veche arată ridicol. După trecerea din viaţă, proporţia asemănării nu mai poate fi aplicată absolut deloc.

---

[1] Curt Glaser preia în frumoasa lui carte despre arta Asiei orientale, constatarea lui H. A. Giles (*An Introduction to the History of Pictorial Chinese Art* [*Introducere în istoria artei picturale chineze*şti], Shanghai, 1905) că, încă pe la anul 200 î.Chr., portretistica era o artă răspîndită în China; însă multe fapte arată că „relaţia cu personalitatea reprezentată era mai degrabă mistică decît intuitivă, întrucît se credea că tablourile erau locuite de spiritul celor morţi. Închipuirea de a sta în faţa sediului acestui spirit făcea mai mult decît ar fi putut face asemănarea exterioară a tabloului; doar şi în China de astăzi este încă suficientă, ca suport pentru fantezie, simpla tabelă cu inscripţia numelui, care este pentru cultul strămoşilor, locul sufletului".

Şi totuşi spunem despre un portret al cărui model a murit de mult şi care nu ne-a fost niciodată cunoscut: probabil că seamănă. Înţelegem prin aceasta impresia de caracter viu şi determinarea individuală. De dragul acestei impresii, le-o luăm în nume de rău modelului şi pictorului atunci cînd tind spre o frumuseţe plată, cînd preferă vederea din faţă, mai măgulitoare, ce evită liniile periculoase, unui profil mai caracteristic, cînd sacrifică realitatea unui ideal impersonal. Tipicul unei figuri trebuie firește să fie elaborat, pentru ca datele neesenţiale pentru expresie şi formă să cadă. Acolo unde ni se iveşte prilejul, să nu-l pierdem şi să aşezăm un om lîngă un bust şi un tablou în ulei care îl reprezintă: impresia nu este aceea procurată de trei lucruri egale, ci de trei deosebite, între care există o asemănare.

Să ne amintim de portretul pe care i l-a făcut Whistler lui Carlyle. Credem, fără multă vorbă, că artistul a obţinut asemănarea. Tabloul ni se întipăreşte în minte, de parcă omul însuşi ne-ar fi devenit de neuitat, dacă ne-am fi aflat vreodată în viaţă în faţa lui. Nici vorbă că bărbatul acesta a fost un bun preţios pentru umanitate, fiindcă a gîndit şi a suferit; îi este întipărit *signum reprobationis*[1] al unei încărcate de profunzime; spiritualitatea acestui om trebuie să fie vizibilă şi pentru ochiul cel mai slab. Nu e necesar să ştim cine a fost, ca să fim încălziţi de simpatie; fără să vrem, întrebăm: ce ţi-a făcut viaţa? Cu ce probleme ai dus o luptă mai grea decît lupta cu balaurul? Căror griji le-ai rezistat eroic? Cu ce oameni te-a înlănţuit soarta? Părul încîlcit şi barba neîngrijită, privirea ciudată, enigmatică şi mîna albă, emanînd lumină nu-l lasă pe privitor să se desprindă prea uşor. De abia treptat observă cu cîtă grijă e făcut tabloul şi cu ce frumoasă economie e folosit fiecare mijloc. Transpunerea în imaginea plastică are loc cu toată hotărîrea şi totuşi cu măsurile cele mai delicate. Nicăieri artistul nu se făleşte cu iscusinţa sa, nicăieri nu face risipă, nicăieri nu părăseşte calea simplităţii. Ordonarea în spaţiu, poziţia corpului, originala scobitură de la piept – atît de originală şi totuşi de la sine înţeleasă – pe scurt, întreaga construcţie a tabloului nu este modelată după o formulă obişnuită, ci e pictată, oarecum, cu o pensulă nouă. Prin urmare, nu privim nici din punctul de vedere al asemănării, nici din acela al unui ideal de frumuseţe clasică. Valoarea artistică stă mai curînd, în parte, în forţa calmă cu care sîntem conduşi în profunzimea existenţei sufleteşti personale – în parte, în splendida siguranţă ce domină construcţia tabloului. Primul punct desemnează locul unde trebuie căutat specificul picturii de portrete. Fotografia posedă rareori puterea magică, însufleţitoare a unei mîini omeneşti ce plasticizează pictural.

### 4. Grafica

Se aude din multe părţi plîngerea că germanii de azi pierd relaţia nemijlocită cu culoarea. Cei mai mulţi ar trebui să facă eforturi în privinţa

[1] *[Pecetea dezaprobării.]*

culorii. Dragostea lor ar fi dăruită artei plastice grafice, al cărei domeniu se întinde de la gravura în lemn la gravura în aramă, de la arabescul ce se joacă cu realităţile pînă la tabloul bogat în figuri.

Indiferent dacă e adevărat sau nu, arta picturală şi cea grafică se deosebesc, în tot cazul, foarte clar, între ele. Această recunoaştere a fost abia de curînd acceptată în mod general. Winckelmann spunea: „Coloritul, lumina şi umbra nu fac atît de valoros tabloul pe cît îl face singur conturul său nobil", iar Ingres afirma: „*Je mettrai sur ma porte: École de Dessin, et je formerai des peintres*"[1]. În felul acesta, conturul care este, poate, o bază a picturii a fost transformat în esenţa picturii şi graniţa faţă de desen a fost complet ştearsă. Astăzi, s-a răspîndit aproape peste tot convingerea că ceva destinat pentru culoare nu poate fi reprezentat grafic la fel de perfect. Ca să pună în evidenţă cît se poate de net propria legitate a artei plastice lipsite de culoare, Max Klinger a vrut chiar să desprindă grafica din alianţa cu pictura şi plastica şi s-o apropie de poezie. Faptul că se pot exprima gînduri şi relata date reale cu creionul ca şi cu ajutorul coardelor vocale este mai presus de orice îndoială. Însă contradicţia dintre mijloace interzice reunirea lor. Rămîne totuşi o experienţă ferită de orice atac teoretic faptul că graficienii redau lucrurile de dragul aspectului lor vizibil. Crearea unui echilibru spaţial, trecerea la forme principale prin linii ajutătoare, gruparea în jurul unui con de raze – toate aceste necesităţi nu sînt cunoscute în domeniul artei cuvîntului. Să ne închipuim zugrăvit în proză sau într-o poezie felul în care trei acrobaţi-gentlemeni „prezintă o apoteoză" la sfîrşitul demonstraţiei lor şi să-l comparăm cu ornamentul (deja menţionat la p. 145) de ale cărui componente reale devenim conştienţi de-abia în mod treptat.

*Figura 16*

În concepţia amintită se ascunde totuşi un sîmbure de adevăr. Transformarea realului, fără de care arta nu este artă, este îndeplinită în grafică şi mai ales în desen, într-un mod deosebit de energic. Desenatorul îşi poate

[1] [„Am să pun deasupra uşii anunţul: Şcoală de Desen, şi voi forma pictori".]

permite şi astăzi ceea ce pictorului i se trece cu vederea, în genere, numai pe treptele foarte timpurii; el poate să încalce unitatea spaţiului, să reunească două scene laolaltă şi să-şi ia alte asemenea libertăţi. Fiindcă în cazul naturii străine de realitate a conturului, intenţia şi impresia sînt cele ale unui limbaj al desenului. În evoluţia istorică a graficii, s-au format simboluri prin care privitorul îşi aminteşte de îndată de lucrurile naturale ce se află dedesubtul reprezentării, dar în afară de asta, este cu siguranţă atras în corelaţia subiectivă şi în conţinutul spiritual. Înţelegem lesne că imaginile realizate prin linii se potrivesc cel mai bine pentru ilustrarea cărţilor manuscrise şi a celor tipărite. Stilul liniar simplu se acordă cu bidimensionalitatea paginii de carte, iar conţinutul care tinde spre abstract – cu forma spaţială cu totul abstractă a literelor; în special Menzel şi Slevogt au arătat cum poate fi transpusă, pe această cale, intenţia poetului în activitate manuală şi în bucurie a ochilor, ba chiar continuată şi completată în mod independent. Un alt procedeu împrejmuieşte textul cu ornamente cursive, care se transformă doar ocazional în figurativ. Dürer a împodobit în acest fel cartea de rugăciuni a împăratului Maximilian. Încercări foarte instructive, în stîngăcia lor deseori diletantă, provin de la William Blake, poetul şi pictorul care, în nişte aforisme profunde, a exorcizat spiritul lui Swedenborg şi a dat expresie profesiunii sale de credinţă „*all things exist in the human imagination alone*”[1], silind cele mai înalte noţiuni să intre în forme umane şi volatilizînd cele mai umile realităţi în simboluri fantomatice. Opera sa *Book of Job* (1825) poartă menţiunea „*Invented and engraved by William Blake*”[2]. Plăcile de aramă gravate de artistul însuşi conţin, pe lîngă desene, şi textul plasat de cele mai multe ori între ele şi, pe multe rînduri, începuturi primitive de chenare. Se vede foarte clar aici în ce măsură converg scrisul, forma spaţială abstractă şi arta plastică grafică şi în ce punct se despart.

Faptul că modurile de procedare în negru-alb au folosit atît de frecvent sentimentul naturii şi bucuriei de a trăi pare să nu concorde cu prescripţiile oferite pînă aici. Nu tablourile, ci desenele şi mai ales fotografiile îi relatează viitorului istoric al culturii despre înfăţişarea străzilor şi încăperilor noastre, despre vestmintele şi formele noastre de comunicare. Situaţia se explică desigur prin două motive. Mai întîi, operele acestor genuri de artă pot fi multiplicate aproape fără modificare şi într-un număr oricît de mare. Pe urmă, ele permit să fixăm fără nici o ezitare, pe nişte foi necolorate, fenomenele indiferente şi cele urîte. Deoarece descrierile vieţii actuale contează pe o largă răspîndire şi au de-a face, în mod necesar, cu lucruri neînsemnate, ba chiar respingătoare, ele îşi află aliatul firesc în grafică – într-un fel, aşa cum, în cadrul artei cuvîntului, şi-l află în povestire. Artiştii graficieni se bucură de aceea de o remarcabilă popularitate. Şi, înainte de toate, ei se simt independenţi.

---

[1] [„Toate lucrurile există numai în imaginaţia umană”.]
[2] [*Cartea lui Iov*, „Imaginat şi gravat de William Blake”.]

Trebuie să întîrziem puţin asupra acestui punct. Teoriile mai vechi prețuiesc, în desenul de mînă, instrumentul pictorului care face încercări pregătitoare, iar în gravură, acvaforte, gravură în lemn și litografie, posibilitatea de redare a unor tablouri. Dimpotrivă, știința mai nouă a artei le recunoaște îndreptățirea ca opere de artă ce-și sînt suficiente lor însele și pot fi perfecte în sine. Cu atît mai mult, cu cît nenumărate gravuri în aramă și pe lemn vor să aibă același efect ca și un portret colorat. Sînt posibile aici contururi și tonuri, suprafețe și chipuri, forme modelate și nuanțări asemănătoare culorilor. Există o scară tonală de lumini de la negru la alb ce concurează cu bogăția paletei. Dar folosirea ei înseamnă mereu o declarație de independență față de culorile realității. Fantazia celor mai buni gravori și acvafortiști își construiește o lume proprie. Artiștii aceștia nu se duc în pădure să deseneze, copiind aspectul ramurilor și al frunzelor, nu-și pun un model alături de șevalet, ci aplecați deasupra mesei creează, fiind comparabili cu arhitectul care desenează, cu muzicianul și cu poetul. Ei contează de aceea, în mare măsură, pe o imaginație îndatoritoare. De exemplu, gravorul are de înfățișat linia laterală, perpendiculară, a unei case. Ar trebui să ne închipuim că va trage o linie sigură, ca un arhitect. Complet greșit. El dizolvă dreapta în sinuozități sau îngăduie în ea întreruperi, sau face dintr-însa două linii tremurate, paralele. Instrumentul fin ascuțit merge pe căile sale proprii. La fel de conștientă de sine este tăietura în argilă a xilogravorului care realizează suprafețe variat nuanțate, pe un fond negru, dînd la iveală, prin opoziția dintre suprafețele luminoase și cele întunecate, un stil aparte – și anume acela care conștientizează, pentru o privire plină de spirit, partea durabilă și esențială a lucrurilor, printr-o puternică accentuare a construcției tabloului.

Întrebarea dacă adaosul de culoare transferă tiparul în acvaforte și gravura în lemn, din seria artelor grafice, în grupa picturii – va putea căpăta răspunsuri diferite. Întrucît e vorba de puține culori, ele sînt întrebuințate de obicei fără vreo modelare, în chip pur decorativ. Îndepărtarea conștientă de la realitate le apare multor teoreticieni ca un motiv suficient pentru a exclude din pictură tiparul colorat, sub orice formă. Eu nu găsesc că e potrivit cu scopul urmărit să abandonăm mijlocul de distingere atît de simplu și sigur al coloritului, pentru că lipsește intenția realistă. Aș prefera mai curînd să limitez plastica picturală la acele realizări ce s-au născut din spiritul culorii, în vreme ce graficianul nu este niciodată îndreptat din suflet spre colorare. Aplicarea acestui principiu se lovește totuși de dificultăți remarcabile. Căci cărui gen îi aparțin, de exemplu, tablourile pictate pe lemn, delicat nuanțate coloristic, ale prerafaeliților englezi, care datorează atît de mult ductului liniilor și esenței ornamentale? Viața tabloului care în centrul său este culoare și pictură foarte autentică, se stinge într-o delicată lipsă de culoare, rămînînd făcută aproape numai din linii, sau se prelungește într-un ornament al ramei. În orice caz –

Trebuie să întîrziem puţin asupra acestui punct. Teoriile mai vechi preţuiesc, în desenul de mînă, instrumentul pictorului care face încercări pregătitoare, iar în gravură, acvaforte, gravură în lemn şi litografie, posibilitatea de redare a unor tablouri. Dimpotrivă, ştiinţa mai nouă a artei le recunoaşte îndreptăţirea ca opere de artă ce-şi sînt suficiente lor însele şi pot fi perfecte în sine. Cu atît mai mult, cu cît nenumărate gravuri în aramă şi pe lemn vor să aibă acelaşi efect ca şi un portret colorat. Sînt posibile aici contururi şi tonuri, suprafeţe şi chipuri, forme modelate şi nuanţări asemănătoare culorilor. Există o scară tonală de lumini de la negru la alb ce concurează cu bogăţia paletei. Dar folosirea ei înseamnă mereu o declaraţie de independenţă faţă de culorile realităţii. Fantazia celor mai buni gravori și acvafortiști își construiește o lume proprie. Artiştii aceştia nu se duc în pădure să deseneze, copiind aspectul ramurilor şi al frunzelor, nu-şi pun un model alături de şevalet, ci aplecaţi deasupra mesei creează, fiind comparabili cu arhitectul care desenează, cu muzicianul şi cu poetul. Ei contează de aceea, în mare măsură, pe o imaginaţie îndatoritoare. De exemplu, gravorul are de înfăţişat linia laterală, perpendiculară, a unei case. Ar trebui să ne închipuim că va trage o linie sigură, ca un arhitect. Complet greşit. El dizolvă dreapta în sinuozităţi sau îngăduie în ea întreruperi, sau face dintr-însa două linii tremurate, paralele. Instrumentul fin ascuţit merge pe căile sale proprii. La fel de conştientă de sine este tăietura în argilă a xilogravorului care realizează suprafeţe variat nuanţate, pe un fond negru, dînd la iveală, prin opoziţia dintre suprafeţele luminoase şi cele întunecate, un stil aparte – şi anume acela care conştientizează, pentru o privire plină de spirit, partea durabilă şi esenţială a lucrurilor, printr-o puternică accentuare a construcţiei tabloului.

Întrebarea dacă adaosul de culoare transferă tiparul în acvaforte şi gravura în lemn, din seria artelor grafice, în grupa picturii – va putea căpăta răspunsuri diferite. Întrucît e vorba de puţine culori, ele sînt întrebuinţate de obicei fără vreo modelare, în chip pur decorativ. Îndepărtarea conştientă de la realitate le apare multor teoreticieni ca un motiv suficient pentru a exclude din pictură tiparul colorat, sub orice formă. Eu nu găsesc că e potrivit cu scopul urmărit să abandonăm mijlocul de distingere atît de simplu şi sigur al coloritului, pentru că lipseşte intenţia realistă. Aş prefera mai curînd să limitez plastica picturală la acele realizări ce s-au născut din spiritul culorii, în vreme ce graficianul nu este niciodată îndreptat din suflet spre colorare. Aplicarea acestui principiu se loveşte totuşi de dificultăţi remarcabile. Căci cărui gen îi aparţin, de exemplu, tablourile pictate pe lemn, delicat nuanţate coloristic, ale prerafaeliţilor englezi, care datorează atît de mult ductului liniilor şi esenţei ornamentale? Viaţa tabloului care în centrul său este culoare şi pictură foarte autentică, se stinge într-o delicată lipsă de culoare, rămînînd făcută aproape numai din linii, sau se prelungeşte într-un ornament al ramei. În orice caz –

acel punct de vedere rămîne cel mai utilizabil, deşi lasă priceperii cunoscătorului de artă, în fiecare caz particular, mai mult spaţiu de joc decît e de dorit.

Dacă plastica grafică era apreciată odinioară doar ca preludiu şi ca final al picturii, fotografia mai este încă deseori considerată astăzi ca un mijloc ajutător şi ca un procedeu de redare. Într-adevăr, putem să ne îndoim că ar putea fi socotită cumva ca făcînd parte din artă. Fotografia îşi datorează răspîndirea şi importanţa altor avantaje decît valenţei artistice. Ea serveşte (ca imitaţie exactă a unui lucru sau a unui proces văzute bidimensional) unor ţeluri ştiinţifice, pentru că este înlocuitorul cel mai bun, relativ vorbind, al realităţii inaccesibile dintr-un motiv oarecare. Modul său de a reda roci, plante, animale este tot atît de util ca şi acela al redării documentelor, hărţilor geografice, al faţadelor de clădiri. În majoritatea cazurilor, nu rezultă opere de artă, ci documente. În special, instantaneul şi înregistrările cinematografice sînt succesele tehnicii. În consecinţă, aprecierea fotografiei se produce, de cele mai multe ori, dintr-un punct de vedere extraestetic. Presupunînd că erorile optice, aparente în mod necesar pe clişeu, au fost evitate şi corectate, datorită priceperii fotografului, sînt obţinute reprezentări de o extremă exactitate. Fotografia narează toate detaliile. Ea este la fel de sigură ca şi statistica, imparţială ca şi ştiinţa. O rezistenţă interioară faţă de acest procedeu grafic a intervenit atunci cînd s-au ridicat pretenţii mai mari faţă de fotografia-portret. Nu numai că pozele obişnuite erau obligate să rămînă în urmă, în concurenţa cu desenele şi tablourile, dar ele erau nesatisfăcătoare şi în partea esenţială, făcînd greu de recunoscut personajele reprezentate. Cauza stătea şi stă, pe de o parte, în insuficienţele tehnicii, iar pe de alta, în pretenţiile absurde ale celor ce se fotografiau. Clienţii „atelierelor" adoptă poziţiile cele mai lipsite de naturaleţe, îşi schimbă sau – cum cred ei – îşi înfrumuseţează înfăţişarea şi se plasează într-un cadru ce nu li se potriveşte cîtuşi de puţin. Dar mai presus de orice, ei pretind să arate frumoşi în fotografie, în sensul unui ideal de frumuseţe foarte comun; retuşul trebuie să îndepărteze apoi de pe figură toate trăsăturile particulare.

Astfel, de îndată ce se apropie de sfera artei, fotografia, ca procedeu subordonat, ar părea nedemnă de o considerare mai profundă. Cu toate acestea, încă cu ani în urmă, cunoscătorii au remarcat că ceea ce se reuşise pînă atunci nu era ceea ce se putea reuşi în genere şi că nu era cazul să se blameze estetic întreaga fotografie, repudiindu-se ca inestetice realizările sale obişnuite. Ei au căutat să se elibereze de caracterul maşinal al aparatului şi să facă dintr-un procedeu util de multiplicare un mijloc de expresie valoros sub raport artistic. Progresele fotografiei, care au dus la o artă specială bidimensională, în alb-negru, au fost aproximativ următoarele. Plăcile mai vechi semănau cu definiţiile: ele determinau totul în chipul cel mai exact. În artă, noi dorim însă un rest nesigur, dătător de speranţă pentru imaginaţia noastră. Fotografia s-a dezvoltat, aşadar, într-o direcţie în care exactitatea a fost sacrificată şi s-a realizat o

imagine cu efect pictural, printr-o apropiere de modalitatea de a vedea just educată. Tehnica a fost capacitatea de a reda tot ce se mişca: norii şi apa, privirea şi surîsul. Fotografii artişti au început să facă studii ale naturii de o pătrundere şi o extindere extraordinare. De dragul cîtorva poze, ei observau vreme de cîte o jumătate de an, un peisaj sau un om. Aşteptau cu fotografiatul pînă ce realitatea venea de la sine în întîmpinarea reprezentărilor lor. Căci aşa cum oricui îi surîde cîteodată norocul, tot aşa se întîmplă şi cu valoarea artistică. Numai că nu o observăm întotdeauna şi lăsăm să ne treacă pe dinainte, nefolosită, clipa cea rară.

Progresul în mişcare a dezvoltat o tehnică cu care se pot obține efecte de tablou. În privința tratării stratului sensibil, a aranjării, a duratei de expunere și a măririi copiei fotografice, tehnica nu e cu mult mai prejos, ca dificultate și complicație, decît celelalte moduri de procedare grafică. Mai cu seamă odată cu lentilele ortocromatice pentru fotografiere și cu tehnica *offset* pentru multiplicare, s-au creat condiții ce fac posibilă o fotografie de genul tabloului. Dar, odată cu aceasta, a prins viață o ispită: tentația fotografiei nefotografice. Mă explic mai clar. Cei mai mulți dintre aceia care nu-și practică arta cu profesionalitate își văd scopul în ascunderea provenienței produsului lor: ei sînt extrem de fericiți cînd copiile lor fotografice sînt luate drept acvaforte sau gravuri în acuatinta, ei imită tehnica și modalitatea concepției graficienilor și pictorilor. Se nasc astfel fotografii ce nu mai au decît o anumită asemănare de familie cu negativele. Dar odată cu renegarea caracterului propriu-zis fotografic, fotografia renunță la dreptul de a fi o artă specială. Fiindcă, așa cum s-a mai spus de multe ori, fiecare artă vrea și trebuie să transforme realitatea printr-un mod propriu de configurare, într-un fel altminteri inexistent, și să exprime o viață interioară. Faptul că acest lucru este sau nu posibil prin fotografie decide asupra apartenenței acesteia la artă. În realitate, este posibil. Există poze care se prezintă ca pure fotografii, fără să piardă din proprietățile lor picturale. Se vede că au fost luate după natură, fiindcă din ele nu ne vorbește nici tehnica picturală, nici cea grafică. Nu s-au năpustit asupra lor nici un fel de retușuri deplasate. Și totuși, prin ținută, prin distribuția luminii și nuanțare, este obținută o impresie de tablou, care înalță asemenea fotografii cu mult deasupra calității obișnuite meșteșugărești.

# X. FUNCȚIA ARTEI

## 1. Funcția spirituală

Arta aparține culturii. Cultura înseamnă, obiectiv vorbind, o esență a valorilor spirituale; privită din punct de vedere uman, ea este o întrepătrundere a marilor domenii de realizări: economie, drept, morală, religie, știință și artă. Cultura își are rădăcinile în faptul că spiritul activ obține valori imateriale din ceea ce îi este dat; ea culminează odată cu situația în care existentul se subordonează față de ceea ce trebuie să fie. Cultura pretinde omului voința de răspundere, de adevăr, de configurare – cu un cuvînt, voința de spiritualitate. Seriile valorice sînt desigur distincte între ele – nu în rang, ci în gen – dar se și interpătrund. Astfel, arta este legată de întreaga știință și voință a oamenilor. În contextul realizărilor care s-au solidificat în forme durabile, ei îi revine un loc bine determinat. Această funcție specială se poate stabili cel mai repede dacă se cercetează raportul său cu știința, cu societatea și moralitatea, acestea fiind structurile ce-i sînt cel mai de aproape înrudite.

În ce privește raportul artei cu știința, discuția va începe cel mai bine, după părerea mea, nu cu generalitățile, ci într-un chip mai adecvat scopului, cu examinarea unui caz special. Consider ca pe un caz instructiv încercările istoricilor de artă de a descrie într-o manieră științifică unele opere de artă spațială și opere plastice și de a le transpune din evidența vieții estetice în limbajul noțiunilor științifice. Explicarea și evaluarea obișnuiesc să se sprijine pe asemenea descrieri; putem deci examina aici, la rădăcina lucrurilor, în ce măsură operele artistice se dovedesc accesibile celor mai simple metode ale științei. Misiunea cea mai atrăgătoare și cea mai dificilă care îi revine ocazional istoricului de artă este aceea de a suplini cît mai perfect, prin descrierea sa, o operă inaccesibilă observației. Desigur, în majoritatea cazurilor, el trebuie doar să lămurească și să însuflețească prin cuvînt fenomenul vizibil, dar de multe ori, trebuie să încerce și să-l creeze. Indicația lui Hermann Grimm: „toate operele sînt vizibile doar în descrieri" arată în modul cel mai clar, prin însăși exagerarea sa, că problema noastră este și una de istoria artei – și anume una care îi determină practica. Nu sînt oare conținute, pe urmă, în dările de seamă ce apar zilnic despre expozițiile de artă, de fiecare dată, descrieri de tablouri, de busturi, pe care cititorul încă nu le-a văzut ori pe care nu le va putea vedea deloc? Este destul de uimitor, prin urmare, că nici în trecut, nici în prezent, nu s-au efectuat cercetări exhaustive despre limitele unor astfel de descrieri. Oricum, există contribuții demne de stimă, în special dintr-o perioadă mai veche.

Dacă privim retrospectiv ştiinţa germană a artei din ultimii o sută cincizeci de ani, ne iese mai întîi în întîmpinare augustul nume al lui Goethe. Articolul despre marşul triumfal al lui Mantegna conţine o descriere însufleţită, care consemnează bine esenţialul; ea se încheie cu mărturisirea că „nu s-ar putea exprima totuşi, cu oricît de multe vorbe îngrămădite, valoarea stampelor descrise fugitiv". Descrierea lui Vasari este respinsă ca insuficientă. „Nu vrem să-l dojenim însă pentru asta, fiindcă el vorbeşte despre nişte imagini care îi stau în faţa ochilor şi despre care crede că le va vedea oricine. Nu putea exista, în viziunea sa, intenţia de a le evoca pentru cei absenţi ori chiar pentru cei din viitor, dacă imaginile s-ar fi pierdut. Totuşi acesta este şi felul de a proceda al celor vechi, care deseori ne aduce la disperare. Cît de diferit ar fi trebuit să procedeze Pausanias, dacă ar fi putut fi conştient de scopul de a ne consola prin vorbe de pierderea unor splendide opere de artă! Anticii vorbeau ca aflîndu-se în prezenţa unor oameni ce se găseau tocmai de faţă şi pentru asta nu era nevoie de multe cuvinte. Sîntem îndatoraţi retoricii intenţionate a lui Filostrat că îndrăznim să ne construim o noţiune mai limpede despre unele tablouri preţioase ce s-au pierdut". Pe cînd în acest pasaj este evidenţiată diferenţa dintre cuvînt şi vederea cu propriii ochi, făcîndu-se în mod semnificativ distincţia între descrierea ce completează şi aceea care suplineşte, în observaţiile asupra eseului lui Diderot despre pictură, sînt puse în valoare alte idei. La Diderot se putea citi: „Eu închid într-un singur rînd ceea ce artistul de abia schiţează într-o săptămînă şi, spre nenorocul său, el ştie, vede, simte ca şi mine şi nu se poate mulţumi cu reprezentarea sa". În legătură cu acestea, Goethe spune de astă dată: „Desigur, pictura este foarte depărtată de retorică şi chiar dacă s-ar putea presupune că artistul plastic vede obiectele ca şi retorul, în cazul celui dintîi este trezit totuşi un cu totul alt imbold decît la acesta din urmă. Oratorul se grăbeşte, trecînd de la un obiect la altul, de la o operă artistică la alta, pentru a gîndi asupra lor, a le înţelege, a le cuprinde cu mintea, a le ordona şi a exprima calităţile lor. Artistul, dimpotrivă, zăboveşte asupra obiectului, i se ataşează prin iubire, îi transmite tot ce are mai bun în spiritul său, în inima sa, îl produce din nou". Să se observe cum percepţia artistului şi aceea a oratorului nu sînt considerate totuşi neapărat egale, iar cercetătorul este arătat ca fiind în opoziţie cu artistul.

Wilhelm Heinse, care ştia să vorbească atît de însufleţit despre arta plastică şi muzică, a atins problema noastră de mai multe ori, în corespondenţa sa (publicată de Körte). Într-un loc (I, p. 243) se spune: „În afară de aceasta, fiecare artă îşi are limitele ei, dincolo de care nici o alta nu poate face cuceriri. Pictura, sculptura şi muzica îşi bat joc prin frumuseţea lor caracteristică de orice fel de traducere; chiar şi poezia cea atotputernică trebuie să rămînă în afara lor". Într-un alt context (I, p. 332), frazele cele mai importante sînt următoarele: „A picta şi a descrie sînt tot atît de deosebite una de alta ca şi a vedea şi a fi orb: tot atît de deosebite pe cît e arătătorul unui ceas, în luna iulie, ajuns la cifra patru – de zorii de pe vîrful muntelui Brocken. Chiar şi descrierile lui

Winckelmann sînt numai niște ochelari: și anume ochelari pentru ochii de aici și cei de colo ... Eu nu vă dau totuși, din nici un tablou, nimic mai mult decît ideea și caracterul său pictural, așa cum îl recunosc eu; pentru că sînt mai mult decît convins că tot restul trebuie văzut cu ochii proprii..."[1]. Dincolo de asemenea lamentări înduioșătoare, trece întru cîtva Georg Forster care a practicat arta descrierii nu numai în legătură cu natura, ci și cu clădirile și cu tablourile. Descrierile sale nu ne fac întotdeauna plăcere, totuși principiul său e vrednic de amintit. „După părerea mea", zice el, „ne atingem mai bine țelul final, repovestind ceea ce am resimțit și am gîndit în fața unei opere de artă, așadar cum și ce anume a p r o v o c a t, decît dacă o d e s c r i e m amănunțit. În cazul unei descrieri oricît de amănunțite, e nevoie de o atenție foarte încordată, pentru ca treptat – la fel ca pe măsură ce ascultăm sau citim – să ne punem fantazia în mișcare și să facem să se constituie o ficțiune, care să prezinte oarecare interes pentru sensibilitatea noastră. Fantazia nu se coboară cu plăcere la această muncă forțată; pentru că ea este deprinsă să lucreze dinăuntru și nu să imite o cîrpăceală străină. Resortul liber al acțiunii sale este sentimentul estetic și tocmai acesta este dat atunci cînd, în locul descrierii reci a unei opere de artă, se încearcă să se comunice și să se propage vibrațiile pe care vederea sa le-a stîrnit în interiorul nostru. Prin această propagare a senzațiilor, ne facem apoi o idee – nu cum a fost realmente configurată opera artistică – dar oricum, cît de bogată sau de săracă a trebuit să fie ca să manifeste cutare sau cutare forțe; iar în momentul afectului, compunem poate o formă căreia îi încredințăm acele afecte și în care resimțim acum umbrele acelor impresii nemijlocite". Mi-ar plăcea să cred că acest procedeu este mai la locul său în cazul muzicii, așa cum de altminteri a fost practicat și de Nietzsche față de „Carmen" a lui Bizet.

Dintre romantici, Wilhelm Schlegel a pătruns cel mai adînc în această problemă. Arta sa de traducător îl făcea apt pentru aceasta. Într-un rînd, ni se spune: „Pentru arta atît de des ratată de a picta tablouri cu cuvinte nu se poate da desigur, în genere, o altă prescripție decît aceea de a schimba maniera, corespunzător cu obiectele, în modul cel mai variat. Deseori momentul înfățișat poate apărea viu dintr-o povestire. Cîteodată, este necesară o exactitate aproape matematică, în date locale. De cele mai multe ori, tonul descrierii trebuie să caute tot ce este mai bun pentru a-l face pe cititor să înțeleagă *cum*-ul. Aici, Diderot este maestru: el transpune în muzică multe tablouri, la fel ca abatele Vogler"[2]. Altă dată, Wilhelm Schlegel pune să discute două personaje, după

---

[1] Cf. şi Heinse, *Sämtliche Werke* [*Opere complete*], publicate de H. Laube, 1837, II, pp. 6-17, 58 și urm., 176 și urm.; VIII, pp. 170-199, 225-250. Este caracteristic pasajul despre Coeur-Dame din *Ideen, Maximen und Einfällen* [*Idei, maxime și fantezii*] ale lui Lichtenberg, publicate de G. Jördens, 1827, p 106.

[2] J. Minor, *Fr. Schlegel Jugendschriften* [*Scrierile din tinerețe ale lui Fr. Schlegel*], II, p. 231, nr. 177. Alte date, în special despre Brentano, la Alfred Kerr, *Godwi, ein Kapitel deutscher Romanitik* [*Godwi, un capitol de romantism german*], 1896, pp. 19 și urm.

cum urmează: „Weller: ... Bineînţeles, cuvîntul izolat nu o poate face, întocmai cum farmecul picturii nu stă în culorile separate de pe paleta sa. Însă din reunirea şi compunerea cuvintelor nu apar doar personaje: discursul le dă şi un colorit şi le poate ilumina mai puternic ori mai blînd. – Luise: Bine! De astă dată, vorbiţi absolut după inima mea. – Weller: Desigur, ca să atingă într-asta cea mai înaltă perfecţiune, vorbirea trebuie să compună şi tonurile într-un chip ales şi să ordoneze mişcările după nişte legi. – Luise: Ah, vai! Prin urmare, trebuie să se compună poetic după toate regulile. Nu m-am îndeletnicit niciodată cu măsurile formate din silabe..."[1]. Aceste discuţii aveau loc în 1798, în galeria din Dresda. Este pretextat faptul că trebuie să se procure un fel de surogat, prin descrierea unor tablouri, pentru sora absentă a interlocutoarei. Ca atare, nu se poate evita o cercetare despre posibilitatea şi natura unui asemenea înlocuitor. Iar August Wilhelm Schlegel era predestinat în acest sens, ca amator de artă şi artist al cuvîntului, ca un asimilator şi traducător înnăscut.

Trecem acum de la unele amintiri istorice la propriile noastre consideraţii. Dacă vrem să examinăm capacitatea de expresie a cuvîntului pentru ţelurile ştiinţei artei, şi anume în cazul procedeului uzual actualmente, două căi ni se oferă ca fiind cele mai scurte. Putem compara între ele descrierile pe care le-au încercat diferiţi învăţaţi privind una şi aceeaşi operă şi putem examina descrierea unor opere diverse de către aceeaşi persoană, ca să vedem dacă este suficientă pentru o caracterizare, care să fie distinctivă. Din prima comparaţie rezultă neîntîrziat că manualele de istoria artei şi cataloagele noastre conţin cele mai diverse prezentări ale aceluiaşi tablou. Ca dovadă, pun alături două descrieri ale Madonei Sixtine, care se disting prin scurtime şi se pot găsi una lîngă alta într-o nobilă companie: „Maria pluteşte cu întreaga statură pe nişte nori albi, într-un nimb de căpşoare de îngeri, ca un abur auriu. Copilul Isus, gol, tronează pe braţul său drept. Amîndoi îl privesc pe spectator drept din faţă, cu nişte ochi mari, serioşi. La picioarele lor, două chipuri de sfinţi în adoraţie îngenunchează pe nori: în stînga, sfîntul papă Sixtus al II-lea care şi-a pus în faţă, pe balustradă, întreita coroană şi priveşte extaziat în sus, spre Maica Domnului; în dreapta, sfînta Barbara, care se uită smerită într-o parte şi care poate fi recunoscută după turnul din mîna sa dreaptă. În faţă, la mijloc, doi băieţaşi-îngeri privesc în sus, din spatele balustradei. O cortină verde separă sus apariţia de lumea pămîntească". – „Ochii mari ai Sixtinei au fermecat lumea. O muchie de nas lată şi soluţia ajutătoare de a îndepărta mult ochii unul de altul, fără a face totuşi prin aceasta să i se încrucişeze privirea, ci îndreptînd-o paralel spre depărtare – toate acestea condiţionează expresia; capul de o perfectă rotunjime, ţinuta distinsă, mai presus de viaţă, construcţia în raport cu cei doi sfinţi în adoraţie, tot atît de riguroasă în dimensiunile ei principale, pe cît de fluidă în ductul liniilor; personajele înconjurate de o

---

[1] W. Schlegel, *Die Gemälde* [*Tablourile*] (din „Athenaeum", II); a se vedea *Charakteristiken und Kritiken* [*Caracteristici şi critici*], 1828, II, p. 151; cf. II, p. 199.

lumină argintie, limpede, aşa cum o rîvnise încă Sebastiano del Piombo, cea mai puternică culoare într-o iluminare alburie şi nu cu vechea intensitate a strălucirii, agreată de obicei aici".

În ambele descrieri, lipsesc unele momente importante – de pildă, nu este explicat motivul mişcării – iar pe de altă parte, sînt cuprinse în ele fraze şi adjective ce nu contribuie cu nimic la înţelegere. Ne surprinde chiar şi o contradicţie: catalogul din Dresda vorbeşte de un „nimb ... ca un abur a u r i u", iar istoria artei a lui Gurlitt de o „lumină a r g i n t i e, limpede". Dar ceea ce este mai important e următorul lucru: oare un neavizat ar raporta cele două descrieri, cu siguranţă şi cu necesitate, la acelaşi tablou? Sprijină şi aprofundează ele intuiţia?

Următorul exemplu să fie „Ieronim în casă" (1514) al lui Dürer. „Der Kunstwart" [„Paznicul artei"] a deschis cu această stampă seria acelor convenabile şi demne de preţuire „Tablouri măiestrite pentru casa germană". Este anexată la ea o scurtă descriere. Aceasta sună în felul următor: „Poate oare ceva să arate mai paşnic decît o asemenea «casă» cu o lemnărie strălucitor ceruită, cu toate uneltele folositoare rînduite pe poliţe şi un bostan mare de tot pe acoperiş? Leul care clipeşte somnoros, în timp ce se soreşte, dimpreună cu creasta acoperişului, nu este făcut să stîrnească fiori, nici el şi nici măcar capul de mort: ne simţim grozav de bine, întocmai ca sfîntul care, după ce şi-a pus saboţii sub bordura ferestrei şi şi-a agăţat în cui pălăria mare de cardinal, după ce şi-a ales cea mai comodă dintre perne (la care ţine), s-a instalat, în nişte papuci de casă moi, în faţa pupitrului de scris, la masa lui frumos lucrată. I se citeşte pe chip că nu-l chinuie nici un fel de mustrări de cuget; cum el scrie pornind de la bogata sa experienţă întru Domnul, se bucură el însuşi cu sinceritate de credinţa sa. Şi deasupra lui şi peste toate, de jur împrejur, în acest cuminte locaş al păcii, lucreşte prin geamurile bombate soarele drag şi blînd, aşa cum este el pentru oricine o bucurie, iar pentru un domn bătrîn, o desfătare". În aceste fraze tihnite, ne este adusă în suflete, într-un chip foarte fericit atmosfera gravurii. Ele sînt scrise de un povestitor şi nu de un cunoscător de artă. Cineva nu ne poate învăţa în acest fel să privim un tablou. Acolo unde autorul vorbeşte despre animale şi totodată despre capul de mort, el se plimbă în zigzag pe stampă, în loc să urmărească ordonarea spaţială; acolo unde aminteşte de papuci şi pălărie, vorbeşte în sensul realităţii vieţii şi nu în spiritul tabloului. Crede el, poate, acelaşi lucru pe care l-a spus un „cercetător al artei" în legătură cu această gravură? „Nu e nicidecum nevoie să posezi o aşa-zisă înţelegere pentru artă, ci doar să ai o inimă germană, ca să poţi simţi dinăuntru aceste stări sufleteşti".

Să luăm în mînă mai degrabă descrierea lui Wölfflin, a unui om care are, ce-i drept, şi o inimă de german, dar pe deasupra şi înţelegerea artei şi un neobişnuit talent didactic. Să redăm unele părţi din prezentarea sa. În ansamblu, mi se pare măiestrită, dar în detaliu am unele îndoieli, pe care le expun pe

scurt. „O încăpere autentică din goticul tîrziu, cu ferestre grupate, plafon cu grinzi şi perete lambrisat. O bancă de jur împrejur, garnisită cu perne". (Wölfflin începe just cu ceea ce cade mai întîi sub ochi, dar amintește totuși prematur banca, o particularitate ce scapă la început privirii.) „O masă frumoasă şi pe ea obişnuitul pupitru mic de scris. Lîngă fereastră, un al doilea". (Această mențiune are loc pe baza asemănării conceptual-obiective cu primul pupitru; ea nu e fericită, pentru că lipsește legătura artistică plastică.) „Pe urmă, tot felul de unelte pe perete" (aici ar fi trebuit amintită pălăria de cardinal, atît de frapantă) „şi, spînzurînd de pe acoperiș, un dovleac, așa cum putem vedea și azi în casele ţărăneşti". (Acum descrierea sare de la dovleac la leu, de sus de tot, jos de tot.) „Leul stă întins liniștit pe podea" ș.a.m.d. În cele ce urmează, impresia paşnică de ansamblu este convingător dedusă din capitolele dedicate felului în care sînt calculate lumina și liniile. Mă mărginesc să redau un pasaj care nu mai pretinde observații din partea mea. Wölfflin vorbește despre papucii azvîrliți în dezordine ca despre niște „capricii neprimejdioase, ce nu anulează liniștea încăperii. Aceasta nu trebuie să arate moartă, ci vie, plină de acea viață caldă, plăcută, ce tremură ca lumina, în arcurile peretelui de la fereastră și operează ca linie în desenele cu vinișoare ale grinzilor, murmurînd încet ca apa unui pîrîiaș curgînd peste pietre. Cele mai vii contraste de lumină se află la mijloc. Acolo este un focar de multă mișcare ce se potolește tot mai accentuat înspre margine. Deși lumina apare într-o variație vioaie, ea are totuși, în ansamblu, un efect liniștit și concentrat, tocmai fiindcă este prezentă o lumină supremă, dominantă. Ea se află pe chipul sfîntului și pe masă". Să se remarce cu cîtă îndemînare se trece de la vioiciunea obiectualului (papucii aruncați în dezordine) la vioiciunea luminii, cît de imperceptibil este contopit ceea ce ține de fenomenal cu ceea ce ține de atmosferă. În astfel de pasaje, se dovedește cu o frumoasă claritate talentul didactic, de natură artistică. Aspectul său cel mai specific este capacitatea de a pune, prin intermediul limbii, într-o relație stabilă cu formele vizibile, ceea ce se luptă în tablou să capete expresie și de a oferi astfel acest element înțelegerii.

Limbajul specialiștilor noștri în materie de artă devine mai nesatisfăcător atunci cînd e vorba de descris genul unui maestru, acela prin care toate operele sale (sau măcar toate operele unei anumite perioade de creație) își capătă chipul lor particular. Wölfflin, de exemplu, recunoaște pretutindeni la Giotto „o întîmplare vie, convingătoare". El ar avea un ochi pentru „ceea ce vorbește", ar fi un om al „realității", un „observator". Masaccio i se pare că redă cu intensitate „existența", „corporalitatea în toată forța efectului natural". – Asemenea expresii își au originea desigur într-o intuiție justă și cultivată și capătă, în conexiunea lor, și o anumită valoare; totuși nimeni nu poate obține din ele o distingere a personalităților artistice. La fel de puțin oferă și epitetele folosite adesea de Wölfflin, pentru că ele sînt, prin natura lor, nesigure și lipsite de culoare. Chiar și niște sintagme precum „o linie frumoasă", „de un avînt melo-

dios al liniilor", „de o seriozitate grandioasă" nu ne spun totuşi nimic. Dar atunci cînd în auditor sau în cititor există dinainte un stoc de reprezentări, pot apărea unele fragmente de tablou, învălmăşindu-se între ele – şi doar acolo unde cercetătorul devine poet, el poate obţine o impresie ce leagă un interior sufletesc cu alt interior, ca, de pildă, cînd spune despre un tablou că într-însul ar domni „o tăcere care cuprinde totul, de crezi că ai putea să auzi şi şoapta, atunci cînd adierea serii mişcă frunzele arbuştilor mlădioşi". În schimb, cuvintele care precedă: „calm deplin, numai linii tăcute, o arhitectură nobilă, cu o largă perspectivă în depărtare, o linie colinară ce se stinge frumos la orizont" nu s-ar potrivi mai puţin bine pentru un tablou de poveste al lui Schwind decît pentru Madona lui Perugino, în legătură cu care sînt spuse. – În sfîrşit, un ultim exemplu. Wölfflin descrie Renaşterea timpurie cu următoarele paisprezece expresii: chipuri ca de fete, cu membre delicate, cu veşminte viu colorate, pajişti înflorite, voaluri fluturînd, galerii aerisite cu bolţi larg arcuite, pe coloane suple, toată vigoarea proaspătă a tinereţii, tot ce e luminos şi vesel, tot ce-i natural şi variat, o natură simplă şi totuşi cu oarecare fast de poveste. Desigur, este frumos şi potrivit. Descrierea s-ar putea aplica totuşi la o jumătate de duzină de alte perioade şi alţi artişti. Cînd, cu ani în urmă, o istorie a artei moderne a fost energic atacată, i s-a reproşat autorului că a împrumutat cuvînt cu cuvînt nişte descrieri ce proveneau de la diverşi cunoscători şi artişti, transpunîndu-le la cu totul alte opere decît cele cărora le fuseseră destinate la origine. Totuşi, astfel de plagiate sînt cu putinţă numai fiindcă chiar şi celor mai strălucite prezentări lingvistice le lipseşte acea exactitate datorită căreia ele ar fi inseparabil aplicate doar u n u i fenomen artistic al u n u i singur artist. Fiindcă nu se poate susţine că acel istoric al artei ar fi întreprins nişte transferuri absurde.

Dacă pînă aici am cercetat în ce măsură o descriere neartistică poate sprijini intuiţia unei opere de artă plastică, ridicînd-o la înălţimea unei cunoaşteri exacte, ne întrebăm de aici înainte dacă vorbele pot s ă î n l o c u i a s c ă tabloul. Ca să obţin o bază, am citit de mai multe ori, în faţa unui public, descrieri de opere de artă simple sau le-am şi expus, şi i-am îndemnat pe ascultători să încerce un desen schematic după descrierea respectivă. Nu e nevoie, desigur, să discut detaliile acestei metode. Foarte rar a refuzat vreunul atît de net încît să declare că nu a obţinut nici o reprezentare vizuală. Un număr exagerat de mare (aproape 40% dintre ei) s-au declarat însă incapabili de o redare prin desen. Întrucît nu erau cerute nici o prezentare artistică, nici o respectare a amănuntelor – ci, dimpotrivă, s-a constatat o anumită capacitate de a desena după model – ne va fi permis să presupunem că reprezentările vizuale care apăreau fugar erau foarte neclare şi, probabil, nici nu erau, în general, adevărate reprezentări senzoriale. Dintre probele furnizate, ce constau firesţe, de cele mai multe ori, din schiţe grosiere, numai puţine erau complet inutilizabile; considerate în ansamblu, ele arată totuşi că o descriere în cuvinte

relativ exactă a principalelor trăsături ale unei opere plastice – nu a rafinamentelor şi a calităţilor artistice – poate provoca o reprezentare posibilă. Dau ca exemplu o descriere din *Michelangelo* a lui Grimm (ed. a 6-a, 1890, I, pp. 153-154) şi analiza rezultatelor experienţei ce a fost întreprinsă în seminar. Este vorba despre „Madona" de la Muzeul Naţional din Londra.

„Compoziţia se împarte în trei părţi: la mijloc, Madona, în dreapta şi în stînga sa, cîte două figuri tinere, foarte apropiate, nişte îngeri, dacă vrem. Cei din stînga apar doar în contururi, cei din partea cealaltă însă complet şi de o frumuseţe atît de mişcătoare încît fac parte din tot ce a creat mai bun Michelangelo. Stau strînşi unul lîngă altul doi băieţi cam de paisprezece-cincisprezece ani, cel dinainte e vizibil din profil – cu toată figura îndreptată de sus în jos – cel din spatele lui e vizibil *en face*; şi-a pus amîndouă mîinile pe umărul camaradului său şi se uită împreună cu el la o foaie de pergament, pe care celălalt o ţine în faţa sa cu ambele mîini, ca şi cînd ar citi; şi-a înclinat întru cîtva şi el capul, aţintindu-şi privirea în jos, asupra pergamentului. Poate că e o foaie cu note muzicale, după care cîntă amîndoi; buzele pe jumătate întredeschise ar putea-o indica. Braţele goale, mîinile care ţin foaia, amîndouă de o slăbiciune tinerească, dar pictate cu o observaţie a naturii imposibil de lăudat sau de descris, ar fi de ajuns ca să confere acestui personaj cea mai mare valoare. La acestea se adaugă însă capul, statura încîntător de zveltă, îmbrăcămintea uşoară, căzută în falduri colante, cu pliuri multiple, pînă deasupra genunchilor, apoi genunchiul şi piciorul şi laba piciorului; – este o reprezentare a naturii, care are ceva ce este aproape prea emoţionant – simţim în adîncul inimii o dragoste pentru acest copil şi am putea pune mîna în foc că este pur şi nevinovat. Veşmîntul celuilalt este închis la culoare, deasupra ochilor e o umbră, iar în ochi, un cu totul alt caracter, deşi nu mai puţin atrăgător. Şi părul este altfel, buclele sînt mai dense, mai întunecate, desfăcîndu-se în cîrlionţi, pe cînd ale celui dintîi stau pe ceafă, netezite spre spate, mai blînd şi mai deplin, îndărătul urechii. – Pe Fecioară o vedem drept din faţă. O mantie luminoasă este legată pe umărul stîng, cu colţurile strînse într-un nod puternic, ascunzînd aproape braţul drept şi învelind jos, în falduri largi, genunchii pe deasupra. Peste părul brun e aşezat un voal alb, însă aşa fel încît părul rămîne vizibil de jur împrejur. Peste poalele ei, copilul Isus întinde mîna spre cartea pe care mama sa, ţinînd-o în stînga, i-o retrage, în timp ce dreapta, ivită de sub manta, îi vine în ajutor. E ca şi cînd ar fi cîntat şi ea în cor şi tocmai ar fi vrut să întoarcă pagina, cînd copilul s-a întins după cartea pe care o ridică uşor spre stînga. Ioan stă în picioare, în dreapta, lîngă copilul Isus, mai mult în planul din fund; o blană de animal este aruncată în jurul micului trup, dar aproape fără să-l învelească. Lumina vine din stînga, printr-însa cade umbra pe care o aruncă chipul Sfintei Fecioare cu o licărire mai slabă".

Chiar şi această descriere amănunţită rămîne uneori atît de imprecisă încît nu exclude erori grosolane. Cînd ni se spune la început că: „compoziţia se

împarte în trei părți", lipsește completarea că cele trei părți sînt foarte strîns adunate laolaltă de către pictor. De aceea, în numeroase schițe, cele trei grupuri au fost separate prin spații intermediare. Despre alcătuirea tronului nu aflăm absolut nimic de la Grimm, poziția copilului Isus și a lui Ioan sînt neglijate în descriere şi nu ni se indică nici faptul că Madona este așezată. Am devenit atenți la asemenea lipsuri, datorită greșelilor din desene: aceste greșeli erau întru cîtva justificate, deoarece nu erau excluse prin descriere; e un rezultat îngrijorător, în cazul unei cărți ce renunță la orice fel de mijloace plastice ajutătoare. Doar în cadrul unor limite foarte înguste și fără vreo siguranță absolută, cuvîntul izbutește așadar să pună conținutul fenomenului în fața ochiului interior al celui care nu cunoaște încă opera de artă. Dimpotrivă, descrierea aduce servicii eminente memoriei, instruind-o să vadă ceea ce este, de îndată ce e completată prin vederea operei sau a unei bune reproduceri. Schema naturală pentru toate trei funcțiile ar fi desigur aceasta: mai întîi, să descrie ceea ce se oferă ochiului, pe urmă, cînd fenomenul vizibil a fost stabilit ca atare, să se descrie conținuturile și raporturile tematice; în fine, să se releve calitățile care vorbesc sufletului, să se explice relațiile istorice și să se adauge o apreciere critică. Grimm se menține uneori, în *Michelangelo* al său (de patru ori, în douăzeci de cazuri examinate mai atent) destul de aproape de această schemă – totuși, de cele mai multe ori, elementele formale, tematice și critice sînt întreţesute ingenios, ba chiar artistic; și întrucît el pune mare preț pe relațiile istorice și pe conexiunile culturale, descrierea eșuează de mai multe ori și judecata estetică de asemenea. Ordonarea și, în genere, configurarea unei descrieri de istoria artei depind, cu toate astea, nu numai de personalitatea celui ce descrie ci, măcar în aceeași măsură, de specificul obiectului ce trebuie descris. În cazul desenelor ale căror raporturi formale trebuie să trezească în privitor i d e i l e legate de ele, ca și în cazul oricărei picturi de idei, este absolut potrivită o descriere care să exprime corespunzător intențiile ideatice. Transpunerea ce trebuie întreprinsă din tonalitatea senzorialului în aceea a conceptualului apare aici ca un început firesc. O a doua clasă o formează anecdotele și povestirile pictate, de toate nivelurile. O repovestire le poate aprecia just și pe acestea, în esență. Într-un sens oarecum deosebit, ea poate aprecia just chiar și tablourile care, fără o prea mare selecție, dar cu un autentic devotament față de particular, se străduiesc să fixeze cît mai mult posibil dintr-un mic fragment din lumea din afară. Fiindcă la fel cum privitorul preia în sine, rînd pe rînd, acumularea de amănunte minuțios perfectate, tot astfel și pana ce le urmărește fidel poate descrie obiectiv conținutul și impresia legată de acesta[1]. Totuși, în asemenea opere, nu sînt cuprinse încă întreaga bogăție și secretul ultim al artisticului. Știința artei și estetica înclină, în mod firesc, să considere drept normal și esențial ceea ce se poate observa ușor și descrie bine. Ele admit chiar diferite

[1] Această frază, pe care nu am putut s-o modific aici, a fost restrînsă în cercetările mele privind descrierea de tablouri („Zeitschrift für Ästhetik", VIII, pp. 440 și urm.).

aspecte lipsite de sens pictural ori cel puţin stîngace din punct de vedere tehnic, fiindu-le suficient dacă acestea sînt introduse în tablou dintr-un motiv inteligibil şi posedă o valoare demnă de o dare de seamă.

Există însă opere de artă în care calităţile formale sînt în aşa măsură contopite cu obiectul zugrăvit încît trebuie provocată, înainte de toate, o reprezentare a acestora. Iar pe o anumită treaptă a îndeletnicirii cu arta, conştientizarea unor asemenea calităţi, printr-o cugetare distinctivă şi prin cuvinte devine o necesitate. În faţa culorilor, cuvîntul dă greş imediat ce trecem dincolo de caracterizările cele mai generale şi nu agreăm o trimitere la numărul atribuit culorilor de Ostwald. Despre restul *cum*-ului execuţiei, despre exploatarea şi împărţirea spaţiului, ordonarea şi ductul liniilor principale, pe scurt, despre componentele conţinutului artistic, se poate totuşi da socoteală, aşa cum s-a arătat. Specialiştii de prim rang care scriu despre artă ating o valoare de aproximaţie absolut utilizabilă, în ce priveşte priceperea tehnică a artistului plastic. Desigur, pe ei ca şi pe cititorii lor, îi paşte o primejdie. Relaţia lor cea mai intimă cu arta păleşte atît de des, fiindcă participarea lor nu rămîne pur artistică, ci devine mult prea uşor retorică. Omul cuvîntului se bucură de un tablou abia atunci cînd apucă să-l transpună – transformat – în vorbire: el îşi închipuie, în mod eronat, că prin fraze sonore şi pline stăpîneşte însăşi opera de artă; vorbitul sau scrisul îl satisfac mai mult decît contemplarea; captarea în noţiuni înlocuieşte pentru el intuiţia propriu-zisă. „O sută care pot pălăvrăgi revin la unul ce poate gîndi – însă o mie care pot gîndi revin la unul care poate vedea", spune Ruskin.

Prin urmare, descrierea surprinde întotdeauna doar bazele modelării formei şi nimereşte prea lesne într-un sector care e străin artisticului propriu-zis. Un simţ pentru miraculosul plăsmuirii se naşte abia prin cuvîntul poetului. Marii noştri istorici de artă se transformă din cercetători în poeţi acolo unde le izbuteşte o transpunere reală din vizibil în limbaj – cînd mai creează o dată, pornind din sufletul artistului, opera acestuia, şi anume în elementul lor, care este acela al limbii. Desigur, rămîn încă destule deosebiri, dar cel puţin starea spirituală din care s-a născut acolo o operă artistică de forme şi culori, iar dincoace a fost recreată o operă artistică din cuvinte şi ritmuri, este aceeaşi. O, de-ar fi numai astfel cu putinţă să se provoace apariţia acelui fenomen determinat! Cu toate acestea, Justi are pe deplin dreptate, cînd spune despre descrierile de artă ale lui Winckelmann ce au luat naştere după 1757: „Noile descrieri nu sînt obiective cam cum sînt acele de ştiinţe ale naturii, ce tind să fie adecvate lucrului, prin intermediul unei terminologii exhaustive; cu greu ar putea reuşi cineva să-şi facă o imagine a statuilor numai din atare descrieri; ele sînt, dimpotrivă, o transpunere a impresiei pe care spiritul a căpătat-o într-un moment de contemplare binecuvîntată, într-o serie de imagini şi noţiuni, întocmai aşa cum artistul îşi transpune treptat intuiţia sa creatoare în realitate plastică. Şi – fiindcă acest moment de intuiţie creatoare condiţionează şi

determină întreaga activitate ulterioară, pînă la perfectare, ca şi efectul a ceea ce e perfectat asupra privitorului, această cale este desigur posibilă, cu toate că nu e de recomandat pentru a fi imitată”[1].

Minţile naive îşi închipuie desigur că nimic nu e mai simplu ca descrierea unui lucru vizibil, care nu se schimbă. Ele uită că fără alegere şi judecată, descrierea nu ar avea niciodată sfîrşit şi, pe lîngă aceasta, nu ar folosi nimănui. Dacă aş vrea să descriu un preparat microscopic aşa cum îl văd, cu toate petele de murdărie, cu veziculele de aer şi imaginile perceptibile, neclare, ale părţilor aflate în afara distanţei focale, imitaţia mea ar fi fidelă naturii, dar complet neştiinţifică. Ştiinţa este de acord cu arta prin faptul că modifică realitatea trăită şi în acest fel domină. După ce un caz special ne-a arătat cît de îngust sînt trasate limitele ştiinţei descriptive în faţa operei de artă particulară, trebuie să ne ridicăm acum la problema mai generală, privind felul în care se comportă arta faţă de ştiinţă şi să încercăm, în consecinţă, să ne lămurim în ce chip special transformă ştiinţa experimentalul nemijlocit. Trăsătura principală este clară. Gîndirea luptă împotriva naturii contradictorii şi tulburi a trăirilor, prelucrîndu-le conţinutul cu o anumită arbitrarietate, eliminînd tot ce este iraţional şi stabilind peste tot raporturi logic necesare, formaţiuni rezonabile. În loc să repete ca un ecou varietatea existentului, ştiinţa forţează şi falsifică natura. Ea începe, de regulă, cu aşa-numita analiză elementară. După ce s-a analizat noţional, elementele pot şi trebuie să fie aduse într-o ordine de asemenea conceptuală: „*nisi in ordines redigantur et velut castrorum acies distribuantur in suas classes, omnia fluctuari necesse est*”[2], spune Cesalpino cu o imagine potrivită (din care desigur, ca să rămînem exacţi, ar trebui scos tot ce este intuitiv, fiindcă liniile de bătaie ale ştiinţei se află în afara lumii fenomenale). Punerea în ordine şi reunirea componentelor simple alcătuieşte concluzia oricărei ştiinţe pure. Este vorba cu acest prilej, în esenţă, de caracterul logic, artificial, al raporturilor. Filosofia naturii a lui Schelling este neştiinţifică în numeroase locuri, pentru că îi lipseşte analiza prealabilă şi mai ales pentru că înrudirea notelor i n t u i t i v e este folosită la alcătuirea seriilor. Ştiinţa pură nu utilizează similitudinea vizibilă, ci omogenitatea logică (pînă aici, mai ales cauzală) pentru crearea constanţei necesare gîndirii; cele patru propoziţii: „*in mundo non datur hiat, not datur saltus, non datur casus, non datur fatum*”[3] se

---

[1] Carl Justi, *Winckelmann*, 1872, I, 1, pp. 45 şi urm. De altminteri, încă Anselm Feuerbach (*Der Vaticanische Apollo* [*Apollo de la Vatican*], 1833, p. 295) spune: „Nu au lipsit oamenii care să privească această pagină a lui Winckelmann cu un ochi mai puţin favorabil. Şi, bineînţeles, amintitele descrieri ale acestuia au stîrnit o mulţime de descrieri entuziaste, ce seamănă adesea cu nişte fantezii muzicale libere, pe o temă reluată arbitrar”.

[2] [„Dacă nu sînt silite să intre în rînduri şi nu sînt împărţite după categoriile lor, precum liniile de bătaie din tabere, este inevitabil ca toate să şovăie”.]

[3] [„În lume, nu există hiat, nu există salt, nu există întîmplare, nu există soartă”.]

reunesc toate „numai ca să nu îngăduie nimic, în sinteza empirică, ce ar putea aduce o pagubă ori un prejudiciu raţiunii şi relaţiei continue a tuturor fenomenelor, adică unităţii c o n c e p t e l o r sale" (Kant, *Kritik der reinen Vernunft* [*Critica raţiunii pure*], ed. I, p. 230).

Despre specificitatea pe care o prezintă fiecare a r t ă, în ce priveşte transformarea pe care o operează asupra datului real, mă pot pronunţa pe scurt, deoarece pe parcursul cărţii s-a vorbit suficient despre asta. Faptul că arta, în contrast cu ştiinţa, preia lumea empirică cu o parte sau alta a proprietăţilor sale, în structuri noi, că ea admite mimici, sunete, cuvinte, forme spaţiale – tocmai acest fapt a constituit un obiect principal al expunerii. Cu această ocazie, materialul sensibil este legat totuşi, în mod liber, de alte posibilităţi, iar acestea nu sînt un simplu mijloc ajutător, ci un rezultat final. Ele se disting de jocul capricios al imaginaţiei individuale printr-o necesitate puternică, existentă în ele. Kant a arătat că formele de intuiţie creează legături ce nu sînt logice şi totuşi sînt stringente: faptul pe care mă bizui, cînd declar despre două linii drepte că au doar un singur punct de intersecţie, este legitatea spaţialului. Necesitatea unei asemenea judecăţi nu este de ordin conceptual, ci intuitiv. Siguranţa artisticului pare să fie înrudită cu ea. Forţa de convingere necondiţionată cu care pictorul adaugă unei anumite frunţi un nas anumit nu se sprijină pe nici o lege logică; obligaţia de a rezolva un acord aşa şi nu altminteri rămîne în cadrul perceptibilităţii. Bineînţeles că aici se poate face şi contrariul, pe cînd noi nu putem determina nicicînd cele două drepte să admită două puncte de intersecţie. Prin urmare, ar trebui să spunem: forţa obligatorie a acelui traseu de linii sau a acelei rezolvări a acordului îşi capătă demnitatea prin ea însăşi şi nu prin faptul că ar fi demonstrabilă, ca fiind una ce este urmată pretutindeni.

O a doua notă caracteristică a modalităţii de transformare artistică se află în actul de unificare. Viaţa naturală ca şi cea istorică sînt nelimitate şi necoordonate, ele învinge veşnica lungime a firului răsucind-o indiferente pe fus: de-abia arta strînge laolaltă faptele empirice în grupe, împrumutîndu-le astfel armonia care ne farmecă.

O, cine-mparte-n veci asemeni rîndul
Spre-a se stîrni mai viu, în ritmic pas?
.....
Puterea omului, ce stă-n poet!

(*Faust, Preludiu în teatru*)[1].

---

[1] [Cf. Goethe, *Faust. Preludiu în teatru*, traducere de Ştefan Aug. Doinaş, ed. cit., pp. 49-50.
„Wer teilt die fliessend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?
.....
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart".
(*Faust. Vorspiel auf dem Theater*)]

Această situație include faptul că obiectul cu efect artistic acționează doar prin el singur. Lucrul trăit și transformat științific necesită raportul cu alte lucruri – opera de artă, din contra, se sprijină numai pe ea însăși. Cînd pentru a gusta o bucată muzicală, o dramă sau un tablou e nevoie de ceva ce se află în afara lor, este vorba de o complicație. Dimpotrivă, reunirea într-un întreg nu înseamnă nicidecum respingerea oricărei analize. Mai degrabă, ea trece destul de des printr-asta. Fiindcă tocmai din analiză poate rezulta legătura cea mai vizibilă.

Este larg răspîndită erezia că știința și arta se îndreaptă ca niște surori, mînă în mînă, spre același țel: acolo unde se odihnesc legile veșnice și ultimele rațiuni. Relația o b i e c t i v ă s-ar putea interpreta, într-o asemenea comparație, cam așa: din cînd în cînd, ele își întorc spatele, îndreptîndu-se spre ținte deosebite și, din cînd în cînd, ele se îmbrățișează, totuși, atît de tare și de strîns, încît este nevoie de o privire atentă pentru a recunoaște căreia dintre cele două surori îi aparține cutare mînă sau cutare picior. De opoziția tratată pînă aici dintre știință și artă – opoziție pe care cititorul și-o poate aminti rapid cu ajutorul distincției dintre descrierea anatomică și reprezentarea artistică a nudului – se leagă, ca o completare, corelația involuntară și aproape indisolubilă dintre știință și artă.

O asemenea corelație stăruie în apropierea istoriei. Tradiția istorică nu se mărginește la mărturiile inatacabile, valabile științific, la cele ce slujesc științei pure, ci include și legenda eroică și poezia epică, deoarece ambele se leagă de mari evenimente și au un sîmbure istoric. Legendele vieții nomade demonstrează cel mai frumos influența imaginației poetice asupra concepției populare a istoriei, iar epopeile germanice intervenția inconștientă a fantaziei în contopirea personajelor mitice cu cele istorice. Faptul că numeroși istorici moderni văd t o a t e mișcările istorice legate de oamenii mari nu e numai o trăsătură artistică, ci și o reminiscență din zilele legendei eroice; tocmai la ei se întîlnește frecvent concepția idealizantă a aceluia care „își amintește bucuros de strămoșii săi". Potrivit conținutului lor, unele autobiografii precum *Confessiones*, *Vita nuova*, *Poezie și adevăr* se plasează exact la mijloc, între relatarea istorică și revelația poetică. O dare de seamă sub formă de cronică a tuturor experiențelor posibile nu ar avea nici valoare științifică, nici valoare artistică; cea dintîi constă în verosimilitatea ce nu se sperie nici chiar de indicarea unor dezordini ale vieții ce sînt potrivnice configurării, precum și în confirmarea unor relații esențiale între eu și împrejurările material-spirituale; cealaltă se sprijină pe alegerea și ordonarea destinelor și pe transformarea lor în imagini, care se pot lărgi, în cele din urmă, de la cea mai subiectivă materialitate pînă la o semnificație pentru umanitate. Să ne mulțumim doar cu indicarea celeilalte legături dintre știință și artă. Mă refer la transformarea pe deplin conștientă a cunoștințelor științifice în reprezentări artistice; se pot include aici ilustrațiile la opere savante, versurile mnemotehnice din gramatica latină, la fel de bine ca și romanele științifice ale unui Jules Verne ori fabulele lui Esop.

Cu toate acestea, arta rămîne să existe ca o funcţie spirituală independentă şi cu valoare în sine, alături de ştiinţă. În „Scenele din copilărie" ale lui Robert Schumann, se găseşte o mică bucată cu titlul „Vorbeşte poetul". Într-adevăr, el vorbeşte aşa: începutul şi sfîrşitul se îmbină; scufundarea în sine răsună din melodia care piere; avîntul urmează, în pofida rezistenţelor dizarmonice; liniştiţi în intuiţia pură, ne întoarcem în noi înşine.

## 2. Funcţia socială

Autonomia artei pare pusă, desigur, sub semnul întrebării, de îndată ce ne concentrăm atenţia asupra funcţiei sale în cadrul societăţii. Am caracterizat anterior practica artei copiilor ca pe o formă specifică de viaţă şi de plăcere a spiritului tînăr, am văzut că arta primitivă este aproape inseparabil contopită cu proprietatea şi folosul, cu seducţia şi intimidarea, nevoia de apărare şi cea de asociere, cu confesiunea şi învăţătura, cu superstiţia şi războiul. Unde se află, aşadar, în aceste forme primitive ale artei, linia despărţitoare faţă de celelalte procese sociale? Răspunsul pare să fie dat: în componentele estetice. Acest răspuns poate urma cu atît mai sigur, cu cît s-a stabilit că bucuria estetică pentru atracţiile senzoriale şi pentru formele de simetrie şi de ritm ţine de normele originare ale casei, în cazul artei. Totuşi nu ne este îngăduit să pierdem din vedere două lucruri. Mai întîi, deosebirea deseori discutată dintre opera de artă şi o structură pur estetică. În al doilea rînd, împrejurarea că nu oricare amestec de calităţi estetice transformă orice fel de produse în opere de artă. William Morris a mers prea departe cînd a socotit că toate realizările şi toate produsele cărora li se conferă o turnură estetică aparţin artei. Arta nu înseamnă o împreunare oarecare a ceea ce este folositor sau instructiv cu esteticul, ci acea contopire stabilă şi specifică ale cărei forme s-au dezvoltat în devenirea istorică.

Aşa cum asupra extinderii peste măsură a conceptului de artă planează îndoieli considerabile, la fel se întîmplă şi cu transpunerea acestei extensiuni a conceptului în practică. De cerinţa exprimată actualmente atît de impetuos de a face din artă dintr-un privilegiu al celor puţini un bun al tuturor, este legată dorinţa ca arta să iasă şi dintr-o altă izolare – ca ea să nu se închidă în muzee şi biblioteci, în teatre de lux şi în săli de concert, ci să fie pusă pretutindeni în legătură cu viaţa noastră zilnică şi casnică. Principiul de a introduce arta în toate lucrurile a provocat în Anglia o schimbare a stilului decorativ: „Muncitorii noştri trebuie să devină artişti, iar artiştii noştri muncitori", zicea socialistul Morris. Deoarece munca la maşini devine inferioară prin lipsa de participare personală şi uniformitatea produsului, trebuie ca şi meseriaşul cel mai simplu să producă artă; ba pînă şi cei ce sîntem inactivi artistic sîntem provocaţi la încercări proprii. Un estetician german afirmă chiar că „arta este cu adevărat artă abia cînd dirijează şi determină, ca educaţie artistică, orice

manevră a fiecărui savant, a fiecărui arhitect, a oricărui cizmar, ţăran şi muncitor".

Încercarea de a modela artistic tot ceea ce cade sub influenţă omenească a promovat artele aplicate şi a creat un cîmp de activitate pentru talente mai mărunte. Teoria a învăţat dintr-asta că mărimea exterioară şi evaluarea obişnuită a operelor nu hotărăsc în mod exclusiv, că un chenar poate fi tot atît de valoros cît un tablou colosal. Acestor avantaje li se opun însă nişte dezavantaje grave. În viaţa economică, extinderea artei a favorizat un diletantism funest. Un diletantism limitat cu înţelepciune se poate dovedi util. Goethe era de părere că acesta „poate fi o urmare necesară a unei arte deja răspîndite şi poate constitui chiar o cauză a acesteia, poate să dezvolte talentul artistic, să înalţe meşteşugul". *Dilettare*, adică „a îndrăgi" înseamnă a procura sufletului plăcere pentru artă printr-o activitate proprie. Totuşi, de îndată ce amatorului de artă îi dispare conştiinţa faptului că produsul său bine intenţionat ajunge numai pînă la graniţa artei adevărate, începe să fie cultivată o aroganţă supărătoare. În afară de aceasta, diletanţii înclină şi să considere arta ca pe un mic leac casnic dătător de satisfacţie – ori chiar înclină să intre într-o concurenţă economică, de cel mai prost gen, cu artiştii de carieră. Se adaugă la aceasta o falsificare a concepţiei. Dacă prin valoare trebuie să înţelegem o valoare intrinsecă, adică faptul de fi ceva deosebit de rest sau o relativă raritate, atunci saturarea cu artă a întregii vieţi trebuie să răpească acestei arte valoarea ei proprie. Am vorbit despre aceste lucruri, cînd am făcut cunoştinţă cu noţiunile de calicraţie şi de panestetism. Nu e departe primejdia ca distincţia dintre important şi neimportant să se piardă şi arta să devină superfluă, ca funcţie autonomă, în viaţa socială. Despre artă, ca şi despre ştiinţă şi religie, este realmente valabil adevărul că şi ea este o forţă care nu trebuie să domine nelimitat în uniunea comunitară, ci să obţină un echilibru cu celelalte forţe. Funcţiile sociale sînt astăzi atît de autonome încît o contopire între ele ar echivala cu renunţarea la orice fel de cultură.

Pe de altă parte, arta încearcă, în prezent, să pună stăpînire nu numai pe toate obiectele, ci şi pe toţi subiecţii. Se tinde adică să se fericească toate clasele poporului şi toate vîrstele cu aceleaşi binefaceri ale artei. Faţă de aceasta, trebuie să luăm poziţie, şi anume, ca să atacăm fondul problemei, ar trebui să ne întrebăm cam următoarele: arta îi uneşte sau îi desparte pe oameni? Aplanează contradicţiile sau le ascute? Este democratică sau aristocratică? Înseamnă o necesitate sau un lux? Trebuie să fie aceeaşi pentru toţi sau poate să existe un fel anumit de artă pentru mulţime ca şi pentru tineretul aflat în creştere? Nu vreau să tratez cu exactitate pedantă aceste întrebări una după alta; mă voi strădui doar să scot în evidenţă punctele cele mai importante.

Unii gînditori de formaţie biologică au susţinut că satisfacţia şi creaţia estetică, născute dintr-o forţă vitală debordantă, ar ajuta la menţinerea speciei. Savurarea artei ar transpune într-o stare sufletească armonioasă, ce ar fi

extrem de utilă pentru supraviețuirea individului și a comunității. Am putea merge și mai departe: creația artistică nu rezistă numai din punctul de vedere al efectului asupra oamenilor, ci este de-a dreptul o formă de comunicare și, prin aceasta, o formă de comuniune umană. Capacitatea unor schimburi de procese sufleteşti se ridică, în opera de artă, la cea mai încîntătoare conivenţă, care nu necesită un contact între indivizi. În această concepție, comunicarea apare ca un element vital atît al artei, cît și al vieții sociale. Arta, ne spunea deseori Heinrich von Stein, în prelegerile sale despre Richard Wagner, ne dă o idee despre ceea ce pot fi oamenii pentru ei înșiși. Prin faptul că receptorul se simte solidar cu artistul care își deschide inima, el se recunoaște cu acesta și cu mulți alții – care îi rămîn altminteri străini – într-o unitate superioară. Starea sufletească astfel creată poate căpăta o valoare exterioară. Așa gîndea Gneisenau, cînd i-a strigat regelui său că siguranța tronurilor e întemeiată pe poezie; la fel gîndea și Treitschke cînd a spus că Goethe nu are deloc o contribuție mai mică decît Bismarck la întemeierea noului imperiu german. În toate prilejurile fericite sau triste care mișcă inimile unei mulțimi, muzica se înfășoară ca o panglică în jurul celor adunați; însuflețirea religioasă și cea patriotică, mai ales, se înflăcărează prin muzică. Arta plastică servește adesea la întărirea convingerilor populare, prin amintirea zilelor de sărbătoare națională. Cele mai bune gravuri ale lui Menzel seamănă cu o sală de drapele; cine distruge una din aceste stampe rupe un steag prusac.

Se pune acum întrebarea ce fel de reacție provoacă o asemenea comunitate în artistul creator și în opera sa. Răspunsul depinde de valoarea acordată judecății masei. Pe cînd unii văd în cei mult prea mulți o turmă care trebuie condusă cu biciul în mînă, alții admiră înălțarea inteligențelor mijlocii la o sensibilitate uimitoare[1]. Simmel a încercat să aducă decizia printr-o distincție: în tot ceea ce pretinde rațiune, crede el, masa rămîne în urma individului, pe cînd în domeniul afectiv, se poate dovedi contrariul. În cazul deosebit de caracteristic al publicului de teatru, lucrurile se desfășoară într-adevăr așa. Tot în acest caz, se poate arăta perfect ce fel de reacție poate fi provocată, în chip nemijlocit, în artist: este efectul unui spațiu de rezonanță sufletească. După cum arhitectul contează, din punct de vedere acustic, pe o masă de oameni care umple spațiul, la fel contează și poetul și actorul, din punct de vedere psihologic; cele mai bune realizări și efecte nu sînt cu putință într-o clădire goală. Deși curenții

---

[1] Foarte instructivă este descrierea parlamentului de către Bismarck: „Luaţi în parte, oamenii sînt foarte deştepţi, de cele mai multe ori cultivaţi, cu o formaţie universitară germană după toate regulile, însă despre politică, dincolo de interesele clopotniței, știu tot atît de puțin, pe cît știam noi ca studenți, ba chiar şi mai puţin; în politica externă, sînt nişte copii, chiar dacă îi luăm unul cîte unul; în toate celelalte probleme însă, de îndată ce apar laolaltă, *in corpora*, în chip de masă, sînt proşti – pe cînd luaţi fiecare în parte, sînt rezonabili". *Bismarckbriefe* [*Scrisorile lui Bismarck*], publicate de H. Kohl, ed. a 6-a, 1897, p. 269.

provenind de pe scenă se intensifică, de cele mai multe ori, în public, trăirea individului este înăbuşită adesea de comportarea diferită a ansamblului, şi anume, în nici un caz numai în mod exterior, ci interior, după cum un entuziasm personal se răceşte, în cele din urmă, dacă toţi ceilalţi rămîn indiferenţi.

Esteticienii competenţi nu vor să ştie însă nimic despre o asemenea lezare şi, în vocea poporului, aud mereu vocea lui Dumnezeu. În conformitate cu aceasta, ei apreciază o artă care este numai în profitul unora, ca pe o simplă urmare a beatitudinii procurate de joc şi înclină să echivaleze arta autentică cu arta populară. În Anglia şi America, unde activităţile spirituale superioare sînt subordonate vieţii publice, într-un mod mai hotărît decît la noi, criticii de artă au devenit mai întîi critici ai societăţii, au combătut capitalismul ca pe sursa tuturor relelor. Rusul Lev Tolstoi este totuşi cel care susţine, în termenii cei mai duri, subordonarea artei faţă de pretenţiile masei. Nu-mi pot refuza să citez aici cîteva pasaje din scrierea sa *Despre semnificaţia ştiinţei şi a artei*, ce-şi poartă dezmînţirea în ele înseşi, făcînd inutilă o respingere amănunţită. Tolstoi ne învaţă că: „Ştiinţele şi artele vor fi folositoare poporului abia atunci cînd apostolii acestora vor trăi în mijlocul poporului şi la fel cu el, oferindu-i prestările lor de servicii ştiinţifice şi artistice, care vor fi sau nu acceptate, în funcţie de voinţa poporului... Producerea de opere savante şi de romane nu poate fi considerată ca ştiinţă şi ca artă, atîta timp cît oamenii, în interesul cărora ne îndeletnicim zadarnic cu toate aceste lucruri, nu le vor accepta cu bucurie... Să spună cineva unuia dintre artiştii noştri muzicieni că ar trebui să cînte din armonică şi să le înveţe pe ţărănci cîntece; să spună cineva unui poet că ar trebui să-şi azvîrle poemele şi romanele şi să compună în locul lor cîntece, povestiri şi legende ce sînt pe înţelesul poporului necultivat – îl vor declara pur şi simplu nebun pe cel care le pretinde asemenea lucruri". Ar trebui cel puţin ca tot ceea ce numim astăzi artă, în sensul propriu al cuvîntului, să apară ca o risipă de muncă umană şi îşi poate închipui oricine ce ar mai rămîne din artă prin aplicarea acestor principii. S-a susţinut de atîtea ori că arta degenerează de îndată ce se desprinde de popor; mi se pare însă că dacă se sacrifică pentru popor, se prăpădeşte şi mai repede.

Într-adevăr, artiştii care se simt slujitori sau propovăduitori ai voinţei poporului sînt cei mai puţini. Rodin se compara cu acea cîntăreaţă romană care, la rîsetele batjocoritoare ale mulţimii, a răspuns: „Equitibus cano!"[1]. Nu sînt cei mai răi aceia care creează pur şi simplu aşa cum le place, fără să se gîndească cu acest prilej la vecin; cei care, neatinşi de dorinţele masei, se dăruiesc cu totul exigenţelor artei lor, nesupuse schimbării vremurilor, cei care merg pe căile lor proprii. Există deja la popoarele primitive frăţii cu secrete artistice şi familii întregi de artişti; chiar şi pentru pictura paleolitică din peşteri, s-a presupus existenţa unui gen de asociaţie[2]. La popoarele civilizate,

---

1 [„Cînt pentru cavaleri!"]
2 Cartailhac şi Breuil, *La caverne d'Altamira* [*Peştere de la Altamira*], 1906, p. 133.

separarea se dezvoltă destul de tîrziu: în China, pictorii profesioniști apar în secolul al II-lea î.Chr., iar în Grecia, despărțirea artiștilor de meșteșugari se produce cam în epoca lui Pericle. Tocmai în epocile de înflorire, artiștii au alcătuit uniuni care erau supuse doar propriilor legi, ducînd o viață distinctă, în mod conștient; dacă astfel de asociații cu crescătoria lor de ucenici vor fi reînnoite astăzi, pentru a înlocui palida instituție academică, urmarea va fi o separare similară. Oricum, aceste organizații nu sînt lucrul decisiv. Orgoliul atît de dojenit al artiștilor constă, în esență, în faptul că ei nu se sinchisesc de etica socială. Darurile lor cele mai alese vin din singurătate și se duc în singurătate. Căci și plăcerea pentru arta înaltă este una de taină; nimeni nu o poate împărți cu cel ce o gustă. În cazul unor emoții inferioare, faptul de a simți cotul altora de ambele părți poate spori plăcerea. Dar în ceasurile binecuvîntate de emoție foarte profundă, e nevoie ca individul să fie singur cu sine – cel dintîi cuvînt pe care îl rostește un altul are efectul unui ton fals. Cînd sîntem entuziasmați de magia albă a unei arte general umane – atunci sau ne referim la opere de valoare minoră, în special la cele ce sînt doar didactice și de convertire, sau unificăm impresii ce sînt în realitate infinit nuanțate și care se ridică de la înțelegerea confuză a unor aspecte exterioare la priceperea deplină a ceea ce este dat. Fără îndoială că plăcerea pentru obiect, ba uneori și simțul însuși pentru componentele neestetice pot fi tot atît de vii în masă ca și la puținii cunoscători; totuși, pentru ca întreaga bogăție spirituală a unei capodopere să placă și deplinătatea atracțiilor sale să aibă efect, este nevoie de o aptitudine antrenată și mobilă. Pictorul Trübner a încercat odată să stabilească pentru ce tocmai tablourile cele mai mediocre au publicul cel mai numeros și a ajuns, în cele din urmă, la explicația că acesta prețuiește toate operele în care vede utilizat talentul academic, care îi este familiar, pentru reprezentarea unui obiect care îl interesează. Frații Goncourt au stabilit chiar principiul că este frumos acel lucru față de care publicul manifestă o repulsie involuntară. În asociația francmasonică a sufletelor artistice perfecte, sînt admiși foarte puțini. Noi ceilalți ne descurcăm lăsînd la o parte finețea și profunzimea. Știm însă cel puțin că există o înaltă realizare ce se pricepe să scoată o chintesență în plus din materia brută a artei suficiente pentru judecata comună. Pentru a gusta asemenea realizări, e nevoie de o bunăvoință cam ca aceea necesară pentru a cădea în extaz în fața unei forme florale asimetrice create de Korin; e nevoie pentru asta de capacitatea de a intui viața deplină din cel mai delicat rafinament, din cea mai fină trăsătură de linie, din cea mai estompată solemnitate; e necesară puterea de a te elibera de orice brutalitate și asprime pămîntească. Justificarea artei înalte stă în ceea ce se oferă la doi sau la trei oameni. Împărăția ei nu e din această lume.

Pentru nutrirea maselor, raționalul sănătos şi tot ce e bine ordonat rămîn hrana cea mai bună. Deoarece mulţimea care se simte omogenă cu ea însăşi are nevoie pentru toate funcţiile sale de aceste hăţuri: o învăţătură bună şi un ritm

clar. Nici nu este nimic de obiectat la aceasta. Mi se pare că bătrînul Sulzer are dreptate cînd cere picturii „sprijin pentru evlavie în temple, trezirea convingerii patriotice în clădirile publice şi hrană pentru virtutea privată în camere". Atît doar că nu aş numi aceasta „utilizarea superioară a picturii". Oriunde am încadra operele minunate ale picturii peisagistice, ele nu sînt nişte pietre de pavaj pe drumul larg al educaţiei poporului. Clădirile publice pot istorisi despre puterea şi trecutul unei naţiuni şi pot fi de asemenea de înţeles pentru oricine ca nişte structuri adecvate unui scop, dar mărturisirea voinţei de a da formă, pe care o conţin nu se dezvăluie în toate nuanţele ei decît unei receptivităţi speciale. Prin urmare, dacă răspîndirea artei celei mai nobile ori, cel puţin, a multora dintre conţinuturile sale eşuează din cauza insuficienţei receptorilor, ea sucombă, pe de altă parte, şi datorită unei imposibilităţi practice. De unde să se ia atîţia actori şi muzicieni excepţionali, pentru a oferi mulţimii o interpretare cu adevărat exhaustivă a dramelor şi operelor muzicale? O stampă care o reprezintă pe Mona Lisa şi se vinde cu cîteva mărci cu greu ne lasă să bănuim ceva din farmecul tabloului. Numai arta cuvîntului nu este expusă, potrivit cu mijloacele ei specifice, unor pierderi, printr-o multiplicare ieftină. În general totuşi, pe tărîmul artei, ca peste tot, ceea ce este bun rămîne şi scump şi, ca atare, inaccesibil celor săraci. Am putea fi cuprinşi de disperare, dacă am socoti că amatorii bogaţi cheltuiesc pentru un tablou mic tot atîţia bani cît cere întreţinerea unei familii, că milioanele ce sînt sacrificate în scopuri artistice ar putea salva atîtea fiinţe omeneşti sărace de la disperare, ruşine, sinucidere. Trebuie să avem însă în vedere că arta şi ştiinţa nu ar exista, în general, dacă am vrea să aşteptăm, în ce priveşte cultivarea lor, pînă în vremurile îndepărtate, cînd va fi dispărut toată mizeria.

Să încercăm acum să căpătăm o viziune de ansamblu asupra măsurilor ce se iau în prezent pentru răspîndirea artei bune. Cîteva cuvinte despre fiecare punct principal ar putea fi de ajuns. În frunte se plasează străduniile pentru literatură, care este într-adevăr cea mai importantă pentru mase. Dacă s-ar putea reuşi cîndva să se combată cu succes ceea ce este vădit rău şi primejdios, un asemenea succes ar fi infinit de valoros. Dar el nu ar însemna că poezia cea mai înaltă devine un bun comun. Toate bibliotecile populare şi asociaţiile de răspîndire a operelor scrise trebuie să rămînă în cadrul unei sfere valorice moderate. În domeniul artei plastice, încercările cu litografiile colorate, executate de artişti, mi se par cele mai bogate în perspective. Căci, în acest caz, nu e vorba de copii minore, ci de tablouri artistice originale, ce sînt concepute de artist în această tehnică şi supravegheate pînă la terminarea imprimării. Nu are nici o importanţă cîte copii se fac: opera rămîne mereu aceeaşi, şi anume exact aşa cum a vrut-o pictorul. Oricum, costul acestor tablouri litografiate este prea mare, pentru a putea fi plătit de săraci, de vechii şi de noii săraci. Împrejurarea că în felul acesta ajung să vorbească totuşi numai artiştii în viaţă constituie – deşi a fost pe nedrept criticată – mai curînd un avantaj decît un dezavantaj.

Operele exercită acţiunea cu cele mai largi ecouri tocmai asupra epocii în care s-au născut sau asupra generațiilor următoare. Dacă au trecut cîteva secole, multe devin străine, înconjurate de o atmosferă în care prezentul nu respiră liber; operele mai vechi au nevoie de un studiu ce răpește timp și de o explicație anevoioasă; ca atare, ele nu-și dezvăluie i m e d i a t calitățile artistice. Numai unui popor atît de ascultător cum este cel german i se poate cere să creadă că Fidias sau Rafael sînt mai aproape de el decît artiștii compatrioți din ultimele decenii.

Tocmai într-asta își are rădăcina o îndoială care trebuie manifestată față de supraestimarea muzeelor accesibile în mod liber orișicui. Hermann Grimm afirma despre galeriile din Berlin că nu sînt potrivite nici măcar ca să-i introducă pe studenți în lumea artei plastice. Dacă observăm masa vizitatorilor, care se mișcă nedumerită și fără țintă prin săli, uitîndu-se cu uimire la tablouri ca la niște hieroglife, distanța dintre ceea ce se prezintă și ceea ce este înțeles devine și mai clară. S-a optat pentru soluția conducerii grupurilor de vizitatori de către un specialist. Succesul poate satisface într-o anumită măsură, fără să răstoarne totuși judecata enunțată mai sus (p. 367)[1]. În teatrele populare, înțelegerea este ajutată prin explicațiile din program. Dar în cazul unor serii organizate planificat, nici cele mai bune scene populare nu pot să asigure adăpost fiecărei drame de excepție, pentru că și asemenea teatre sînt limitate la operele ce vin în întîmpinarea preferințelor auditorilor. Apoi chiar și celelalte teatre sînt și rămîn niște întreprinderi de afaceri. Plîngerile în legătură cu aceasta sînt tot atît de vechi ca și teatrul însuși. Cineva care aparține domeniului construcțiilor a dezvăluit, într-un mod foarte reușit, inutilitatea acestei plîngeri prin vorba de spirit că, de cînd există, teatrul decade mereu. Reprezentațiile teatrale erau cîndva o ocazie publică de comuniune, un spectacol religios ori o festivitate a unor cercuri populare închise; mai tîrziu, marii seniori și-au întreținut propriile teatre, întocmai după cum dădeau de lucru unor orchestre și întemeiau colecții de tablouri; în cele din urmă, a venit vremea teatrelor de curte, de stat și ale orașelor, alături de care s-au dezvoltat nenumărate teatre de antreprenori. Nici una din aceste forme nu a fost dedicată în mod pur artei. Acest lucru nu va fi posibil nici în viitor, fiindcă, prin particularitatea sa economică, teatrul rămîne dependent, în mare măsură, de participarea concomitentă a unui larg cerc de oameni, dependent de vînt și de ploaie, de modă și de reclamă. Desigur, unii vor să ne convingă astăzi că dintr-un „public ideal" se va naște un teatru care va servi doar artei înalte – și anume, din proletariat, „care se află și el statornic

---

[1] „Nu există realmente alt mijloc mai bun de a face din artă o trăire pentru o mulțime mai numeroasă decît contemplarea în comun a originalului, sprijinită de niște cuvinte adecvate". Așa spune Fritz Wichert în culegerea *Die Kunstmuseen und das deutsche Volk* [*Muzeele de artă și poporul german*], 1919, p. 38. Tocmai de un interpret pentru limbajul pictorilor și al sculptorilor, care îi este străin, are nevoie vizitatorul mijlociu.

în suferinţă şi statornic în luptă", după cum propovăduieşte Rudolf Leonhard. Dar cine aparţine astăzi şi mîine proletariatului? Şi în ce fel dă dreptul comunitatea de interese la o judecată artistică? În tot cazul, mai demult, teatrul proletar a fost mai degrabă o sală mare de petreceri decît un loc pentru artă. Prin istoria dramei populare greceşti – expusă cu măiestrie de Hermann Reich – a fost dovedită plăcerea primitivă pentru descrierile viu colorate ale vieţii contemporane, pentru glumele de clovni şi cuplete, pentru schimbul arbitrar între ceea ce este josnic şi ceea ce e înalt, ca atracţie principală a acestei arte teatrale destinate ţăranilor şi proletarilor. În epoca Imperiului Roman, predomina „mimul"; drama eroică, cu cele trei personaje ale sale în acţiune, fusese complet înlăturată. În Evul Mediu, poporul a impus intermedii de farsă în cadrul misterelor, rămînînd credincios iubirii sale pentru scamatori. Arlechino şi Pulcinella, figurile principale ale teatrului de păpuşi realist-comic, au străbătut o cale triumfală prin lumea europeană; şi jocurile de umbre turceşti au în centru un Kasperl nerod – victorios însă printr-un humor natural, insolent. Bufonul trăieşte de trei milenii, în nenumărate forme, ce se ridică de la măscăriciul de circ pînă la personajul comic al lui Molière şi Shakespeare. Poporul a cerut mereu teatrului să-i servească glume deşănţate şi zugrăviri de moravuri grosolane. Şi oare ce aşteaptă publicul „cultivat" de la teatru? El vede într-însul un loc de adunare pentru o petrecere superioară.

Înclinaţia pentru distracţie şi spectaculos este atît de puternică în natura umană încît funcţia socială a artei trebuie să i se subordoneze în majoritatea cazurilor. Cînd Schiller consideră scena ca pe o instituţie morală şi cînd Humboldt stabileşte dreptul de liberă deplasare al tuturor manifestărilor artistice, odată cu bunătatea infinită şi puterea de autovindecare a fiinţei umane, ei subestimează superficialitatea ce ne este inerentă tuturor. Şi fiindcă această superficialitate cade atît de des în vulgaritate, funcţia de cenzor a statului, pe nedrept respinsă de Humboldt, rămîne indispensabilă, cum a fost şi mai înainte. Aproape că am vrea să-i dorim un cerc mai larg de acţiune, în măsura în care sîntem de acord că societatea lăsată realmente pe seama ei, răsfaţă cel mai drăgăstos arta cea mai rea şi mai convenţională. Ne-am îndepărtat extrem de mult de la situaţia binecuvîntată în care informarea cea mai zeloasă se îndrepta spre ceea ce era mai valoros – schimbul de forţe între creaţia artistică şi receptare nu se mai află în nici un echilibru. O deosebită nenorocire cauzează comisionarii care vor doar să facă o afacere cu procurarea operelor de artă şi să obţină cel mai mare profit, pe de o parte, din mediocritate, pe de alta, din „specialitate"; ca să stimuleze pofta de a cumpăra a publicului, ei fac să devină modă, la intervale măsurate, ceva nou, tocmai ceea ce li se refuză mai mult în momentul respectiv şi nu ceea ce poate rezista în faţa eternităţii. Tot acest trafic cade sub criteriul schimbului de mărfuri şi are numai un singur punct de contact cu adevărata cultivare a artei – acela că este inamicul ei ascuns şi necinstit. Doar trei posibilităţi de existenţă economică îi rămîn artistului care

refuză ocrotirea unor negustori șireți. El poate sau să pună mîna pe bani, într-un mod oarecare, și apoi să creeze în starea de independență a celor avuți. Sau se supune cerinţelor modei. Sau se plasează în afara societății și renunță mai degrabă la binefacerile vieții ordonate decît fie măcar și la o părticică din ceea ce numește libertatea sa. Boema poate fi foarte bine un punct de tranziție; tineretul se amestecă deseori printre țiganii artei și poate savura, pentru scurt timp, farmecul vieții de vagabond; bătrînețea are nevoie de „un acoperămînt împotriva furtunii și ploii din iarnă". Detașarea prelungită se răzbună prin faptul că omul devine, în cele din urmă, inapt pentru creație.

Pînă aici, ajutorul statului, reglat prin lege, a fost amintit doar fugitiv. Să menționăm și acum, tot pe scurt, niște lucruri cunoscute. Statul nu se mărginește doar să colecționeze opere artistice de importanță istorică și frumoase, să conserve monumentele trecutului (și pe cele literare și muzicale) prin munca unor funcționari și comitete, ci întemeiază instituții de învățămînt pentru artiști, îi încurajează prin premii, prin burse de călătorie, pensii onorifice, apărînd el însuși ca un antreprenor și critic de artă. A persifla toată această activitate a statului este la fel de ieftin pe cît de banal. Desigur, geniile nu pot fi educate în instituții, iar cele care există eventual nu pot fi îndrumate pe „calea cea dreaptă" prin comenzi ori prin publicare. Dar, potrivit menirii lor, academiile de artă și conservatoarele de muzică predau ceva ce se poate preda, anume cultura tehnică, dimpreună cu specialitățile învecinate, de cultură generală; asemenea tuturor școlilor medii, ele sînt destinate elevilor mijlocii. La fel, celelalte măsuri ale administrației se adresează activității majoritare pe piața artei. Desigur, cu această ocazie, prima lor preocupare trebuie să fie aceea de a opera împotriva unei producții și a unei evaluări exagerate a artei. Arta este o forță a cărei folosire nu este reglată de către ea însăși sau de către discipolii săi; ea trebuie mai degrabă inserată în jocul energiilor organismului statal. Cînd unele persoane aprige pretind ca arta să devină un tot al vieții, ceea ce este just într-asta e că ea posedă o înclinare spre totalitate. Dar religia și știința ridică și ele aceeași pretenție. Pe nedrept, fiindcă nu trăim într-un vid. Creștinul pios nu vrea să recunoască altă lege decît aceea a evangheliei, chiar dacă ea ar trebui să-i interzică jurămîntul și serviciul sub arme; învățatul ar vrea să pună orice activitate sub norma adevărului necondiționat. Însăși această alăturare arată cît de inconsistentă este pretenția de a vrea să constitui întregul dintr-o singură parte: dacă arta ar deveni criteriul exclusiv în existența socială, credința și știința ar trebui să se apere – ca să nu mai vorbim de oamenii vieții reale. Entuziaștii care ar dori să răstoarne lumea cu ajutorul culturii artistice ar trebui să-și pună la inimă vorba lui Goethe: „Totul sau nimic este dintotdeauna deviza demosului aţîţat". Tentativa lipsită de perspective a lui Ruskin de a da peste cap condiţiile economice ale prezentului prin extinderea artei a fost o temerară manifestare retrogradă. În sfîrșit, trebuie să mai observăm, desigur, un lucru. De fiecare dată cînd arta a obţinut pentru ea puterea absolută, a devenit ea

însăşi şubredă şi cochetă. Cînd, în epoca de decadenţă a antichităţii, arta a înghiţit toate interesele, au avut de suferit nu numai forţa şi multilateralitatea vieţii, dar şi arta şi-a pierdut marele său stil.

Raportul artei cu educaţia tineretului este întreit: se poate face educaţie prin artă sau pentru artă – sau ambele împreună. Acest ultim caz, de care ne-am apropiat deja, cu ocazia discutării instituţiilor de învăţămînt pentru artă plastică şi muzică, nu necesită nici o cercetare; faptul, de pildă, că îndeletnicirea serioasă cu muzica îl readuce în principal pe copilul sensibil tot la muzică este limpede. În educaţia pentru artă, se pune întrebarea în ce măsură poate contribui învăţămîntul la trezirea simţului estetic şi a sentimentului artistic – mai întîi, într-un chip nemijlocit. Evident, cultivarea darului de observaţie poate da un randament bogat, cînd realitatea înţeleasă în chip pătrunzător este comparată cu reprezentările artei plastice; servesc apoi înţelegerii operelor plastice şi celor literare toate elementele culturale conţinute în învăţămîntul religios ca şi în specialităţile lingvistice şi istorice. Dar profesorul trebuie să se refere în mod nemijlocit şi la marea realitate a vieţii artistice. Măcar pentru a da o noţiune despre forţa creatoare şi suveranitatea omului. Desigur, ce puţin ştiau profesorii noştri despre aceasta! Şi cu cît mai rar încă îngăduiau şcolarului un avînt în această împărăţie! Nu fără o dureroasă strîngere de inimă, îmi aduc aminte de propriii mei ani de şcoală, de nenumăratele ore risipite fără rost de instruirea în vederea repetării papagaliceşti, a unei folosiri neloiale de fraze, a unei fiinţe simulate, lipsite de conştiinţă. Mîndria, dragostea de onoare, tendinţa spre independenţă şi avîntul creator, orice încercare de a creşte drept, de a ne forma pentru o ţinută morală distinsă şi liberă erau înăbuşite de micii despoţi prin felul lor meschin, dezgustător, de a gîndi. Învăţam să devenim mici sau deveneam josnici. În astfel de condiţii, unde s-ar fi găsit loc pentru măreţia şi libertatea artei?

Desigur, este nechibzuit să generalizăm şi să punem pe acelaşi plan stările de lucruri prezente şi cele din trecut. Gestul ne este interzis deja dacă avem în vedere simpatia vie manifestată de o mare parte a cadrelor didactice faţă de educaţia prin artă. Firesţe, simpatia nu se răsfrînge în mod egal asupra tuturor artelor. Dezbaterile se ocupă cel mai puţin de teatrul şcolar, cu toate că acesta priveşte înapoi spre un trecut glorios, din care e destul să amintim de Olanda în vremea umaniştilor şi de Paris în epoca Doamnei de Maintenon. Dacă am putea aprofunda chestiunea, punctul principal ar fi desigur evaluarea avantajelor şi dezavantajelor. Puterea de seducţie a scenei este pe cît de mare, pe atît de periculoasă. Dacă faptul de a juca teatru, limitat şi supravegheat, întăreşte această putere sau, din contra, poate satisface imboldul, poate feri de deziluzii, poate provoca bucurie ori poate avea un efect de înnobilare – asupra tuturor acestor chestiuni nu se va putea stabili nimic în chip fundamental. – Forţa general-formativă a învăţămîntului muzical depinde de modul în care este practicat. Dacă el ar conduce la gustarea muzicii, atunci ar fi cu siguranţă

de dorit pentru orice copil cît de cît muzical. În acest caz, ar trebui să devină însă altceva decît o muştruluială tehnică. Locul dresurii chinuitoare a degetelor ar trebui să-l ia o educare planificată în ce priveşte audierea şi teoria muzicii, iar însuşirea unei îndemînări proprii să rămînă rezervată celor deosebit de talentaţi. La fel s-ar putea structura şi orele de cînt în şcoli. – În învăţămîntul german, esenţa artei cuvîntului rămîne de obicei considerabil în urma celorlalte moduri de cercetare a artei poetice. Este aproape inevitabil. Dar tocmai de aceea ar trebui s-o rupem, în cele din urmă, cu două prejudecăţi. Capodoperele marilor noştri poeţi sînt pe nedrept considerate drept materialul didactic cel mai potrivit. Este o minciună nelegiuită că pentru copii e destul de bun tocmai ceea ce este mai bun; mai degrabă, ceea ce e mai bun este irosit, dacă le este dat lor. Realizările cele mai înalte ale geniului reprezintă un ţel către care se cuvine să pregătim tineretul şi nicidecum un manej pentru încercări stîngace. Se adaugă la aceasta faptul că lectura obişnuită de poezii şi drame trezeşte conştiinţa arogantă că le şi cunoaştem şi că de aici înainte nu mai e nevoie să ne batem capul cu ele. O altă prejudecată o văd în aversiunea faţă de învăţarea pe de rost. În realitate, ea înseamnă procedeul firesc care îi permite copilului legătura directă cu artistul creator şi care îl poate apăra de rezumatele conţinutului şi de explicaţiile seci. De regulă, şcoala nu se poartă prea atent cu creaţia poetică, ea îi ademeneşte şi pe cel care predă şi pe cel ce învaţă spre o tratare săracă în idei şi sentimente şi în acelaşi timp trufaşă, ce rămîne totuşi foarte departe chiar şi de cercetarea ştiinţifică, rece însă matură. Dacă copilul trebuie să fie calificat în vederea receptării vii a unui tot artistic, atunci trebuie să-i dăm hrană şi nu o listă de bucate. Metoda Herbart-Ziller face din basmele noastre, din aceste adevărate bunuri culturale ale poporului german, nişte aplicaţii plictisitoare de fraze morale, ca fiind aşa-zisele lor „părţi componente fundamentale"; această metodă izbuteşte să răstălmăcească un joc cu miraculosul într-o povaţă filistină, o pajişte verde, acoperită de flori, într-un drum prăfos, o comoară strălucită de fantezie în nişte petice de hîrtie fără nici o valoare.

Atunci cînd ne-am informat asupra devenirii actului pictural copilăresc, am aflat că producerea neinfluenţată de tablouri este mai întîi o aşternere schematică, aproape noţională, pe hîrtie a unor caracteristici ştiute. Fenomenul intră în drepturile sale doar în mod treptat, şi anume aşa cum s-a modelat în reprezentare. În cele din urmă, este încercată şi reprezentarea spaţiului. Despre dezvoltarea spaţiului pentru arta decorativă nu ştim nimic, despre aceea a simţului pentru frumuseţea culorilor, doar puţin. Or, învăţămîntul desenului începe abia atunci cînd copilul tratează cu atenţie tocmai formele... Profesorul trebuie să încerce deci să înţeleagă exact punctul la care s-a ajuns, să se conecteze aici şi să-l conducă pe şcolar mai departe. Faptul că, în cursul învăţării, nişte modele artistice bune, la nevoie, chiar şi ornamentele atît de hulite pot avea un efect folositor, nu mi se pare dezminţit de elogierea unilaterală a modelului natural. Ceea ce se urmăreşte şi aici nu este dezvoltarea propriilor

posibilităţi artistice, ci a capacităţii de a preţui şi a înţelege pe deplin arta. Pe lîngă asta, desenul prezintă toate avantajele unui procedeu grafic: cel care îl stăpîneşte într-o oarecare măsură se va servi de el adeseori pentru comunicare şi ca adjuvant al cercetării. Am stabilit mai înainte (pp. 97 şi urm.) că limbajul nu se ridică pînă la determinarea perceptibilului, în special a vizibilului; am aflat (la p. 156) ce vii repercusiuni poate avea mijlocul de exprimare asupra devenirii şi esenţei reprezentărilor; din aceste două premise, urmează nemijlocit o concluzie ce exprimă valoarea desenului pentru obţinerea unor reprezentări concrete. În sfîrşit, nu trebuie trecută cu vederea contribuţia pe care o aduce o îndeletnicire ordonată cu desenul la dezvoltarea caracterului. Chiar prin faptul că se cultivă curăţenia, ca început al unei frumuseţi modeste, se produce ceva ce aduce în genere un cîştig simţului de puritate şi atenţiei. Copilul este silit să-şi supravegheze cu grijă opera mîinilor sale; prin comparaţia continuă cu modelul, el e îndemnat nu să muşamalizeze dificultăţile, ci să le învingă cu seriozitate; el învaţă să lucreze prin supunerea la un obiect şi totuşi în mod creator.

Se poate merge şi mai departe cu enumerarea de amănunte; rămînem din principiu la numirea contribuţiilor deosebite. O educaţie generală potrivit punctelor de vedere ale artei este o inepţie. Spun bazaconii despre asta numai fanaticii care îşi închipuie că, cu ajutorul culturii artistice, s-ar putea rezolva toate problemele sociale şi s-ar lichida toate deficienţele educaţiei. Entuziasmul lor tulbure e cel mai greu de suportat atunci cînd se îmbată cu fraze, care califică tot ce este înalt şi nobil ca pe un privilegiu al naţiunii germane. În loc de exaltare, avem nevoie – o nevoie cruntă – de mai mult simţ al realităţii şi de un instinct al viitorului. Ar fi o nenorocire, dacă tineretul ar fi educat în sensul unei concepţii exclusiv artistice, al acelei concepţii pe care Flaubert o caracteriza exact prin cuvintele: „*Si tous les événements de la vie vous apparaissent comme une matière d'art, comme des éléments à entrer dans quelque œuvre future, vous êtes artiste*”[1].

### 3. Funcţia morală

Arta ca o contopire de forţe estetice modelatoare, cu conţinuturi şi cerinţe care au apărut în alte domenii, are cele mai strînse raporturi cu exigenţele şi principiile morale. Estetica noastră cade uşor în aceeaşi eroare, pe care au făcut-o cîţiva economişti naţionali din şcoala lui Ricardo. Aşa cum aceştia au născocit un om mînat exclusiv de consideraţii economice, care vrea doar să cumpere cît mai ieftin şi să vîndă cît mai scump, şi aşa cum aceştia au conceput această plăsmuire artificială, în mod foarte serios, ca fiind omul realităţii, tot astfel ştiinţa noastră construieşte un *homo aestheticus* care nu poate fi găsit nici

[1] [„Dacă toate întîmplările vieţii îţi apar ca materie de artă, ca nişte elemente menite să intre în vreo operă viitoare, eşti artist”.]

măcar printre adepţii sloganului *l'art pour l'art*[1]. Operele de artă cresc din puterea deplină a unui om şi se adresează tuturor activităţilor psihice ale receptorului; ele sînt concepute cu semeţia celui smintit şi executate cu calmul înţeleptului, ele zguduie sentimentul şi lasă netulburată claritatea spiritului, agită şi potolesc; se găsesc în afara şi înăuntrul vieţii.

Din această contradicţie, ce nu poate fi aplanată prin nici o formulă, rezultă dificultăţi pentru critica de artă, dar şi pentru administraţia de stat şi pentru educaţie, în măsura în care acestea trebuie să supravegheze condiţiile morale. Desigur, criticul de artă se mişcă, în primul rînd, numai între producător şi consumator, ca să informeze despre ceea ce există. Dar întrucît trebuie să facă o alegere – misiune la care trimite chiar numele său – el are nevoie de nişte puncte de vedere, care să corespundă esenţei şi funcţiei artei: trebuie să-i apară remarcabil ceea ce aparţine realmente artei. Sînt posibile mai multe căi pentru a justifica alegerea şi a evalua opera individuală. Criticul poate prezenta şi aplicarea criteriului său. Această critică normativă mi se pare cea mai îndreptăţită, atunci cînd nu devine prea rigidă şi pedantă. Metoda pur explicativă, cea care luminează pe deplin, fiind cea mai de aproape înrudită cu ştiinţa şi îndreptăţită în sine, ajunge mult prea greu la o judecată hotărîtă; în cel mai bun caz, ea se încheie cu un rezultat ipotetic: „tabloul face cea mai puternică impresie de realitate naturală; dacă aceasta înseamnă artă, atunci tabloul e bun". Mai rămîne apoi critica impresionistă, care a fost biciuită cu această vorbă de spirit: „Despre mine, apropo de *Faust* al lui Goethe". Capete pretenţioase, ce nu se pot subordona unei opere străine, o iau ca pretext al unei producţii proprii cît mai înalte; ele sînt cel mai fericite (subiectiv şi obiectiv) cînd se confruntă cu realizări modeste şi sînt de folos numai în cazul unui talent cu adevărat original şi fluent. – Probitatea şi curajul mi se par a fi de bază printre condiţiile generale. Criticul de artă are obligaţia grea de a trebui să vorbească deseori împotriva masei şi are nevoie de marea artă de a nu-şi înstrăina, cu acest prilej, atenţia acesteia. Este de datoria lui să mustre, fără să jignească inutil. Desigur, nu poate ţine cont deloc de sensibilitate; pînă şi actorii – care nu au consolarea unei opere care să le supravieţuiască, fiind expuşi cu propria lor personalitate – pînă şi aceşti cei mai vulnerabili dintre artişti nu pot fi cruţaţi. Tot atît de puţin ne este permis să-i pretindem criticului să fie capabil să facă el mai bine. Cine aşteaptă din partea dirijorului să-şi justifice dorinţele de interpretare printr-o execuţie personală la toate instrumentele şi din partea regizorului să le arate cîntăreţilor şi actorilor totul în mod perfect?

Dacă, în cele mai multe cazuri, relaţia dintre artişti şi critici nu e cea mai bună, ura contra cenzurii este şi mai vie şi mai generală. Nu numai artiştii, dar şi criticii şi esteticienii se apără împotriva dreptului de cenzură al funcţionărimii, pentru că aceasta aplică un criteriu străin de artă. Abuzurile cenzorilor,

---

[1] [Om estetic; artă pentru artă.]

în parte ridicole, în parte triste, ar mai putea fi încă trecute cu vederea, în mod izolat, însă principiile ce supravieţuiesc oricărei schimbări de personal sînt într-adevăr îngrijorătoare: instituţia aceasta obişnuieşte să cruţe cu bunăvoinţă cîrpăcelile care practică un joc impertinent cu tot ce este moral şi să-şi îndrepte tot ascuţişul împotriva unor adevărate realizări artistice; ea este mai bănuitoare faţă de rigurozitatea unui naturalism onest decît faţă de trivialitatea speculanţilor comerciali. Totuşi, nu se poate contesta că statul, în măsura în care se găseşte în slujba ideii morale, poate pretinde, pînă la o anumită limită, o reglare a tuturor activităţilor ce se desfăşoară în cadrul său. Tot astfel educatorul – tatăl şi profesorul – au un drept, înăuntrul anumitor limite, să ţină departe de copil ceea ce este îndoielnic sub raport moral. Obiecţia că pentru cel care e pur totul este pur e destul de nechibzuită. Ceea ce se apreciază de obicei ca puritate de gîndire este doar lipsă de gîndire; copiii deştepţi vor cere lămuriri, în mod firesc, asupra lucrurilor de care se apropie pentru prima oară, fie printr-o imagine, fie printr-un cuvînt. În orice caz, nu avem voie să îndepărtăm, timoraţi, din cercul de cunoştinţe al celor aflaţi în creştere, tot ceea ce poate stîrni întrebări şi îndoieli; tinerii trec rareori de-a dreptul din inocenţă într-o stare de virtute masivă. Trebuie mai degrabă să provocăm, la timpul potrivit, nişte impresii artistice, prin care îndoielile ce încolţesc să fie transpuse pe un plan superior şi dificultăţile să fie prezentate de îndată într-o formă cît mai nobilă.

Problema mai generală, supraordonată relaţiilor cu viaţa de stat şi cu educaţia, este de multe ori îndepărtată printr-un gest nonşalant. Se spune cam aşa: arta îşi are scopul în ea însăşi, împărăţia sa este aceea a intuiţiei pure, fiind complet separată de aceea a voinţei din care se trag acţiunile şi valoarea lor morală. Nu a vorbit oare Schiller despre seninătatea artei? Chiar şi Konrad Ferdinand Meyer – care e îndeobşte atît de sever – scrie:

În aste strofe, nu căta
Un ţel mai grav – deloc!
Un strop de chin, un strop de haz –
Şi totul fu doar joc.

Iar de-n ascuns, pe foaia mea,
Şi-o lacrim' avu loc,
Uscată-i lacrima de mult –
Şi totul fu doar joc[1].

[1] [„In diesen Liedern suche du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust
Und alles war ein Spiel.

Und ob verstohlen auf ein Blatt
Auch eine Träne fiel,
Getrocknet ist die Träne längst
und alles war ein Spiel".]

Foarte frumos şi potrivit. Operele de artă sînt forme imagistice. Dar prin aceasta valorile sau nonvalorile nu dispar din conţinutul produsului artistic. Unele întîmplări, asupra imoralităţii cărora toată lumea e de acord, sînt totuşi înfăţişate fără nici o scuză şi această reprezentare e recunoscută ca justificată, de îndată ce este cerută de coerenţa întregului şi contopită într-însul. În afară de aceasta, în actul creaţiei şi în cel al receptării, oamenii rămîn în esenţă aceiaşi care sînt îndeobşte. Imaginile continuă să acţioneze, ele se amestecă pretutindeni, ca reprezentări conştiente ori ca ecouri inconştiente, în stările sufleteşti şi în gînduri. Sau poate lucrurile stau altfel? Să fie oare adevărat, cum a declarat un poet pesimist, că chiar şi visele cele mai frumoase ori dorinţele cele mai nobile nu contribuie nici un pic la dezvoltarea spiritului uman? Unii artişti foarte rafinaţi pot simţi atît de puternic, împreună cu Rudek al lui Ibsen (*Cînd noi morţii vom învia*), contradicţia dintre artă şi viaţa înfloritoare, încît să nu poată crede în vreo înrîurire a celei dintîi asupra celeilalte. Firile modelate asemenea lor se pot bucura de o operă de artă în toată forţa ei, fără să-şi lase influenţată cîtuşi de puţin concepţia sau chiar conduita lor de viaţă. În general, lucrurile nu ar trebui să se petreacă totuşi în acest fel. Aşa cum opera de artă este, desigur, altceva decît realitatea şi totuşi îşi trage forţa din rădăcinile acesteia, tot astfel şi efectul operei artistice este desigur altceva decît o influenţare intenţionată şi demonstrabilă a actelor de voinţă – şi cu toate acestea, constituie o îmbogăţire şi o înălţare a întregii existenţe psihice (sau contrariul acestei înălţări). Rama mereu prezentă nu separă totuşi complet, insula artei se află în comunicare cu continentul existenţei noastre zilnice. Bineînţeles că un locuitor de metropolă cu greu ar putea fi transformat, în simfonia pastorală a lui Beethoven, într-un fanatic al vieţii de la ţară. Dar influenţa artei poate modifica unele stări sufleteşti şi concepţii, mai ales pe treptele inferioare ale sensibilităţii artistice. La copil, plăsmuirile fantaziei au deseori aceleaşi consecinţe ca şi trăirile realităţii (cf. pp. 191 şi 211) şi multe dintre gîndurile sau acţiunile lui le înţelegem abia prin intermediul acestei surse. Cînd tinerele noastre doamne îşi pierd atît de uşor minţile după tenori şi după interpreţii lui Karl Moor, ele cad pradă urmărilor unor impresii artistice. Şi, ca să atingem în treacăt şi unele chestiuni mai înalte: vederea frumuseţii create de om ne poate lansa într-o emoţie cu lungă rezonanţă, care ne face blînzi şi calmi; humorul ne poate consola şi împăca; tragicul e capabil să zguduie şi să ne înalţe în ceva mai presus decît noi. Peste tot unde forţa persuasivă a artei se uneşte cu forţa insistentă a binelui, poate interveni un succes durabil. Se produce o acţiune reciprocă: cerinţele morale folosesc, pe drept cuvînt, ajutorul artei, iar arta utilizează acele exigenţe ca pe unul din conţinuturile sale. Deseori, prin abundenţa, prin libertatea şi flexibilitatea sa, ea o ia înainte, prevestind morala viitorului. Nu trebuie dat cuvîntul reprezentării excesive a nobleţei de caracter şi cucerniciei, deoarece pătrunderea în profunzimile vieţii, ghidată de mîna artistului, slujeşte de asemenea moralizării, trezind dispreţul pentru vulgaritate, simţul de indepen-

dență și sentimentul relativității tuturor lucrurilor. Trebuie recunoscută însă, desigur, binefacerea oferită prin indicarea zorilor ce vin și a sferelor luminoase ale prezentului.

Alături de întrebarea în ce măsură ceea ce e moral și ceea ce e imoral servesc sau strică în calitate de conținut al unei opere, stă întrebarea cu mult mai captivantă (deoarece include și muzica și arhitectura) în ce măsură creația și receptarea artistică dobîndesc, ca procese, o semnificație etică. Să examinăm, mai întîi, condițiile în cazul creației. Știm din nenumărate experiențe că ascuțimea minții, amploarea culturii, incontestabilitatea ținutei morale, hărnicia, simțul pentru artă și respectul față de ea – toate laolaltă nu sînt de ajuns pentru a realiza cîteva versuri bune. Ne putem împăca și cu această realitate, deși dorim, din motive inteligibile, o concordanță între avantajele naturii umane. Mai greu suportăm împerecherea talentului artistic cu deficiențele morale: ni se pare că creatorul universului și al omului comite o nedreptate, cînd alege un individ slab, sub raport moral, ca purtător al unei vocații artistice autentice. Numai prin recunoașterea dizarmoniei, despre care s-a vorbit cu ocazia discutării tragicului, putem aprecia just faptele reale. Prin aceasta nu a fost îndepărtată totuși orice consecință rea, ce s-ar putea ivi, eventual, din reunirea capacității artistice cu inferioritatea morală. Să chibzuim o dată asupra raportului cu modelul. Sînt lăsate fără apărare pe seama artistului, în vederea imitării, natura exterioară, stînca și floarea, apa și pămîntul. Cum stau însă lucrurile, cînd pictorul vrea să folosească chipul ori trupul unui om viu, iar poetul niște întîmplări și personaje din realitate? Probabil că oricine ar fi de acord să fie pictat ca o frumusețe sau descris ca un erou; dar fiecare refuză ca slăbiciunile sale trupești și sufletești să fie dezvăluite și nu orice femeie este dispusă să-și divulge public farmecele – fie chiar și într-un mod mijlocit. E știut că așa se ajunge la dezbaterile de tribunal, suficient de cunoscute, despre caricaturi, romane cu cheie și, în general, valorificarea unor modele. Pentru arta adevărată, nu există totuși nici o dificultate. Fiindcă un poet autentic, fie el și nestatornic moral, va stabili mereu o distanță temporală între eveniment și tratarea acestuia, așa încît primejdiile așa-zisei actualități scad; și o operă bună, oricărui domeniu i-ar aparține, înseamnă întotdeauna o transformare a modelului originar: nu o modificare abilă, făcută pentru a scăpa de răzbunare sau de lege, ci o transformare întemeiată pe esența artei. Și încă o îndoială se risipește, atîta timp cît avem de-a face cu artiști autentici. Îndeletnicirea cu modelele ispititoare, cu întîmplările ce dau de gîndit, cu firile imorale nu duce aproape niciodată la sentimente imorale, întrucît cerința imperioasă a lucrării și bucuria pură pentru actul înfăptuirii nu îngăduie să apară pofte inferioare. Așa cum pentru medic, bolnavul este numai un bolnav, la fel și pentru artist, oamenii și lucrurile sînt doar un obiect – firește, unul îmbrățișat cu cea mai curată dragoste. Tocmai aceasta este forța oricărei culturi spirituale superioare: ea pune în mișcare acțiunea automată ce produce din forme naturale plăsmuiri artistice și din instincte naturale modali-

tăţi de comportare morală. Aceasta e cultura pe care o aşteptăm din partea artistului. Noi îi pretindem cea mai serioasă dăruire pentru ceea ce întreprinde, o privire îndreptată direct spre ţintă, o privire ce nu se abate. Cîrpăcelile de mîntuială sînt pur şi simplu imorale, chiar dacă sînt înstrunate pe tonul cel mai cucernic, vorbirea uzuală denumeşte foarte potrivit replica la aceasta – aşadar o operă determinată de o convingere artistică – „cinstită".

Se cuvine să dezvoltăm în noi, receptorii, simţul pentru o asemenea onestitate. Un anumit sentiment de decenţă trebuie să ne prevină, în faţa unor producţii dezmăţate şi falsificate. Sensibilitatea cultivată admiră zelul sfînt şi sinceritatea celui ce dăruieşte chiar şi în cazul unor daruri ce nu sînt plăcute prin conţinut. Ea nu vrea să accepte însă nimic de la nişte suflete corupte şi din nişte mîini murdare, nici chiar o icoană a lui Christos. Această purificare a conştiinţei estetice se lărgeşte în direcţia unei purificări a conştiinţei în genere. Învăţînd să separe ţinuta morală de subiect, contemplatorul se maturizează în sensul eticii gîndirii; fortificîndu-şi simţul personal de răspundere aşa încît să poată renunţa la adaptarea comodă la judecăţile obişnuite, el îşi întăreşte libertatea interioară. Piaţa artei oferă lucruri pentru orice gust, nu există nici o prescripţie, în ce priveşte alegerea; nici cea justă nu este răsplătită, nici cea strîmbă pedepsită. Aşadar, cine procedează aici în sensul binelui o face cu independenţă morală. De aceea s-a afirmat că pentru a putea preţui valoarea unei practici artistice nerecunoscute încă în mod general, e nevoie de mai mult decît de gust – e nevoie de un caracter. În orice caz, cuvîntul acesta nu ar trebui interpretat greşit, în sensul că ar vrea să-l detaşeze pe individ de toate relaţiile. Pentru că, într-adevăr, receptorul rămîne supus, pe de o parte, legităţii obiectului, iar pe de altă parte, legat de o normă şi mai înaltă prin exigenţa necesităţii ce viază într-însul; el nu se întemeiază doar pe sine însuşi, ci este stăpînit de ritmul operei de artă şi supus cerinţelor spiritualităţii obiective. În fine, la aceasta se mai adaugă încă o circumstanţă. Orice proprietate poate fi declarată un furt, cea artistică însă nu se poate numi niciodată astfel. Pîinea pe care o mănînc, salariul pe care îl primesc sînt sustrase, într-un anumit sens, altuia. Prin faptul că mă bucur totuşi în faţa unui tablou, nu răpesc nimănui o bucurie.

Dacă se cuvine să numim morală constituţia interioară a artistului, ea poate fi caracterizată, dincolo de aceasta, şi ca religioasă. Arta şi religia autentică, aşa am citit undeva, sînt recunoscute după faptul că pregătirea lor stă în destin şi în viaţă – nu în ştiinţă şi chibzuială. Privite astfel, ele merg cu siguranţă împreună. Ambele domenii se sustrag, în punctele lor centrale, argumentului ştiinţific şi rezolvării conceptuale; ele evidenţiază faptul că nu tot ce este iraţional este exaltare, ci se poate dezvolta spre o formă de viaţă cu drepturi proprii. În al doilea rînd, ambele îşi au rădăcina într-o depăşire a ceea ce este în afară, de către ceea ce e înăuntru: ele reuşesc prin simboluri de multe ori comune, dar şi în forme diferite, să translumineze existentul printr-un element spiritual. În sfîrşit, cum am arătat adeseori, dragostea, ca o unitate în

separație, este proces viu – pe care Hegel îl numește „faptul-de-a-fi-în-tine-însuți-într-altul" – este o condiție fundamentală a artistului. Nu aș avea nimic împotrivă dacă s-ar vorbi, în acest sens, despre orice artă veritabilă ca despre o artă creștină. Dimpotrivă, decăderea artei numite creștine, într-un sens mai strict, ar lăsa nevătămată esența creștinismului; ba chiar – în perioadele de seriozitate crescută a credinței – orice configurare estetică poate fi socotită insuficientă[1]. Cultul ca atare stă de asemenea în relații reglate cu practica artei. Am aflat deja ceea ce este mai necesar despre condițiile sale la popoarele primitive. La greci, se manifesta, în plastică, un sentiment religios, ce mergea mînă în mînă cu conștiința vieții pămîntești, cu contemplarea naturii și slujirea frumuseții. Pe cînd în antichitate era favorizată sculptura, simțirea creștină s-a dăruit în special altor genuri de artă: să ne gîndim la catedrale, la icoane, la teatrul de mistere, la muzica bisericească. De altminteri, chiar și în evul mediu, arta nu era de fapt subjugată de biserică; istoriile biblice și formele de cult alcătuiau o realitate atît de imediată și de familiară orișicui, încît subiectul operelor era ales din sfera lor, într-un mod de la sine înțeles.

Să ne mulțumim cu aceste cîteva indicații. Fiindcă lucruri mai importante așteaptă încă să fie dezbătute. Desigur, cu această ocazie trebuie să solicităm ajutorul temut al „primei filosofii"; nu ne mai putem lipsi de aici înainte de metafizică. „Prin urmare, trebuie să se amestece într-asta și zgripțuroaica". Noi însă, o s-o deranjăm numai atît cît e nevoie pentru a cunoaște funcția morală a artei în deplinătatea ei.

Metafizica, în echivalarea pe care o îndrăznim aici cu viziunea despre lume, este modelată de viață, o nevoie interioară îi îndeamnă mereu pe oameni să continue munca danaidelor și să caute esența lumii și scopul existenței. Dorul de ceva nepieritor și esențial îl preocupă pe omul alcătuit în chip superior[2]. Filosof, în sensul deplin al cuvîntului, este acela care în mijlocul vieții zgomotoase și printre florile deschise ale verii, ridică fruntea și se întreabă: cine sînt și ce rost am? Pentru ce există toate acestea și ce înseamnă ele? A căuta infinitul în mărginit, ceea ce e mai depărtat în ceea ce e mai apropiat, ceea ce nu se pierde în ceea ce este trecător reprezintă o comportare de filosof. Să nu se înțeleagă prin considerarea *sub specie aeterni*[3] un punct de vedere ce se ivește ocazional, ci o formă de viață, o strădanie neîntreruptă în sensul valorilor supreme, o mișcare continuă în direcția eternului; să se

---

[1] Sören Kierkegaard discută în volumul *Sau – sau* (traducerea germană din 1885, I, p. 147) „pentru ce s-au temut întotdeauna oamenii să numească viața lui Christos o tragedie: simțeau că impresiile estetice nu epuizează aici problema".

[2] „Nici unul dintre zei nu filosofează și nu dorește să devină înțelept – pentru că este deja astfel; tot atît de puțin pe cît filosofează cineva, cînd este înțelept. Dar nici ignoranții nu filosofează și nu doresc să devină înțelepți...", Platon, *Banchetul*, 203/204.

[3] [Sub aspectul veșniciei.]

înţeleagă că această considerare este resimţită de metafizician ca însuşi miezul şi justificarea existenţei sale. Omul care filosofează îşi trăieşte din plin eul legat de întregul univers, mai bine zis de ultimele temeiuri pe care se sprijină totalitatea experienţei. Sentimentul întregului, ce survine pe această cale, a fost greşit interpretat, de parcă viziunea despre lume ar consta într-o rezumare a cunoştinţelor ştiinţifice generale. Acel sentiment şi, în genere, particularitatea metafizicii sînt mai corect explicate prin metoda practicată aici, aceea de „a completa faptele reale, ce ne sînt date pretutindeni sub forma unor serii evolutive continue, dincolo de punctele finale, ce ne sînt oferite în experienţă, ale acestor evoluţii" (Wundt). Întrucît absolutul nu poate fi obţinut prin înnodarea relativului, el este căutat în prelungirea cutărui sau cutărui relativ. Astfel, de exemplu, eul este dat mereu ca un *ce* condiţionat, ca verigă a unei relaţii, faţă de care lumea din afară reprezintă veriga contrarie; în metafizică însă, eul poate fi extins pînă la ceva absolut, în care pare să încapă întregul univers. Invers, şi natura obiectivă poate creşte în aşa fel peste măsura dată experimental, încît să preia în sine tot ceea ce e corespunzător situaţiei psihice, dar care alcătuieşte totuşi pentru trăire contradicţia indelebilă faţă de lumea exterioară. Materialismul generalizează ceea ce este material, spiritualismul ceea ce e spiritual. Din cauza pluralităţii unor asemenea puncte de plecare şi a echivocităţii acestor serii evolutive, dintre care totuşi, într-o viziune despre lume, numai una sau alta poate fi dusă pînă la infinit, nu cuprindem niciodată adevărul complet, într-o formă definitivă, care să satisfacă pe toată lumea. Lucrul acesta este atît de imposibil, atît de neomenesc, încît putem spune că acela care ar descifra viaţa s-ar elimina printr-asta din cercul celor vii. Ar fi un vrăjitor, dar nu un gînditor.

Această incapacitate a filosofiei de a avea o încheiere a fost deplînsă ca un defect. Ea este însă astfel numai în cazul a două ipoteze, ce nu stau cu toată siguranţa, în picioare. Prima este închipuirea ca scop a unei formule ultime, care trebuie să dezlege toate enigmele şi să determine, în mod sigur, orice acţiune. Măsurate cu această unitate, pînă şi cele mai înalte realizări ale metafizicii trebuie să apară ca insuficiente. Cine ne dă dreptul însă la acel ideal? Viaţa nu ne îndeamnă într-acolo, ci spre o mişcare necontenită. Îndeosebi valorile pur spirituale nu oferă nimic încheiat şi mort. Religia şi metafizica denumesc cele două forme, cea personală şi cea obiectivă, în care iraţionalitatea trăirilor este înălţată spre o paradoxie mai fină, provocînd mereu noi decizii – şi tocmai prin aceasta este păstrată vivacitatea. – Într-o a doua ipoteză, viziunile despre lume sînt declarate insignifiante, pentru că nu trec dincolo de o trăire personală, ori măcar dincolo de nişte forme tipice. Se introduce astfel punctul de vedere al domeniului de aplicaţie socială, care nu are nimic de-a face cu valoarea interioară. Este foarte just, dar şi foarte indiferent că există atîtea şi atîtea milioane de optimişti, atîtea şi atîtea milioane de pesimişti şi că nu pot reuşi să se convertească unii pe alţii. În spatele lor, se găsesc – nenumăraţi – cei care tră-

iesc, în general, cum se întîmplă, fără o decizie interioară, aşa cum le cere clipa. Metafizica nu are nimic de-a face cu masa şi cu numărul. Ea nu are nici valabilitatea generală a experienţei, nici puterea de convingere a unei ipoteze fericite. Plecînd de la anumite realităţi fundamentale mari, continuînd dezvoltarea inclusă în ele dincolo de punctele finale experimentabile şi ajungînd astfel la valori, ea depăşeşte limitele a ceea ce experimentăm sau, cel puţin, dovedim ca existent în presupunerile ştiinţifice. Metafizica este filosofia a ceea ce se află dincolo. De aceea, adevărata sa esenţă apare cel mai limpede în numeroasele forme ale idealismului; materialismul ţine de metafizică doar în măsura în care comportă toate dezavantajele acesteia, fără să-i posede totuşi avantajele.

În cazul acelei depăşiri a existenţei imediate pe care o numim idealism, este vorba de prelungirea şi absolutizarea liniei spiritualului, apoi de faptul că diversele conţinuturi ale spiritualului sînt înălţate la un mod de existenţă şi la o forţă de acţiune copleşitoare. Spiritualul ne este dat, mai întîi, ca un individual-psihic, deci în procesele de conştiinţă, pe care fiecare le află în sine, în timp ce presupune aceleaşi procese ori unele asemănătoare la alte fiinţe. Pe lîngă ceea ce e psihic – nu în trăirea originară, care nu cunoaşte încă această separaţie, ci pentru o teorie ce apare foarte timpuriu şi general – este dat un element material, care umple spaţiul. În afară de reprezentări, pe de o parte, şi de lumea materială, pe de alta, mai există însă şi o a treia realitate – desigur, numai pentru om. Acesta şi-a creat o nouă lume, ce nu poate fi schimbată de către individ, o împărăţie a legităţii, situată între lumea din afară şi eu. Hegel a dat acestei sfere numele de spirit obiectiv. Putem să-l acceptăm şi – fără să ţinem seama de sistemul lui Hegel – să-l interpretăm în sensul că e vorba de un spirit asemenea celui ce trăieşte în noi, dar care a ajuns totuşi la înălţimea şi soliditatea obiectivităţii. O teoremă matematică şi un principiu de drept nu sînt, în mod evident, nimic material, ci ceva spiritual, avînd însă acea valabilitate specială care le deosebeşte de jocul fantaziei şi chiar de conţinutul real de conştiinţă. Nu-i pretind nici unui cititor să urmărească toate vagabondajele ideaţiei mele de moment, toate percepţiile şi sentimentele fugare, asociaţiile extravagante şi fanteziile inutilizabile ce se fugăresc în mintea mea – în schimb, ceea ce este realmente gîndit şi se află acum pus în faţă tipărit înseamnă şi pentru alţii ceva, deşi nu poate fi pipăit ca un condei de mii de mîini. Un asemenea gînd duce o viaţă cu totul specifică: el este nespaţial, nefiind legat de nici un loc; dacă îţi închipui însă că din cauza asta nu e decît o nălucă, te convingi curînd cît de puternic poate acţiona. Existenţa sa se mărgineşte la nişte activităţi psihice individuale şi totuşi nu se epuizează niciodată în ele; dreptul său obiectiv rămîne neatins de reprezentarea, mai mult sau mai puţin corespunzătoare, în conştiinţa individuală.

Realitatea spiritului obiectiv, valabilitatea unor structuri în care ceea ce este psihic se ridică deasupra sa însăşi – iată datul a cărui continuare metafizică poate fi socotit idealismul. Pentru că el ne învaţă că asemenea valori spirituale constituie adevăratul sens al vieţii umane, însemnînd planul de bază al existenţei. Platon a

declarat conținuturile spirituale cu valabilitate de model nu numai ca fiind existente, ci ca avînd cea mai durabilă și mai pură existență. El le-a numit idei. În consecință, el a transformat ceea ce se naște treptat în decursul evoluției umane în ceva anterior, ceea ce se adaugă aici, pe baza faptelor, într-o lege căreia i se supun faptele, el a prefăcut spiritul obiectiv, devenit important în cultură, într-o ordine universală și eternă. În sistemul lui Hegel, rațiunea seamănă cu focul ce trebuie să domnească în interiorul pămîntului și din care se poate să fi apărut, prin diferite procese, suprafața pămîntului cu toată varietatea ei. Pentru prezentul nostru șovăitor, rațiunea este numai cerul care se întinde deasupra pămîntului; nu o origine, ci o încheiere, nu o forță universală, ci ceva subiectiv-obiectiv. Ceea ce locuiește în acest cer trăiește în fidelitatea noastră și rămîne totuși independent de bunul nostru plac, acoperă cu o boltă lumea din afară și eul, fără să le poarte pe umeri; se naște numai prin omul superior evoluat și respinge totuși cu dispreț orice familiaritate omenească – ea însăși mai timidă față de masă decît față de individul izolat.

Să încercăm să îmbrățișăm cu privirea ce poate prezenta o astfel de metafizică idealistă ca scop ultim al moralității și cum poate măsura ea partea ce-i revine artei. Centrul eticii sale se află în cea de a treia împărăție. Faptul de a aparține acestei împărății, de a deveni un copil al lui Dumnezeu i se pare un scop moral mai presus decît acela al plăcerii personale ori al binelui general. Patria omului de creație este împărăția valorilor. Individul și societatea, omul și natura nu formează totul; misiunea omului de creație de abia dacă e atinsă odată cu chestiunea propriei fericiri și cu dragostea de aproapele nostru. Stăpînirea progresivă a naturii, prosperitatea crescîndă și durabilă sînt, în cel mai bun caz, doar trepte premergătoare ale îndeplinirii unei profesiuni superioare. Ea constă în deducerea și consolidarea unei noi realități. Rudolf Eucken – care apără cel mai viu, în zilele noastre, un asemenea idealism – spune cu o mare ascuțime: „Etica, religia și metafizica sînt sau dovezi ale unei lumi noi sau iluzii deșarte". Alți filosofi ai prezentului judecă altfel. Dar și ei trebuie să recunoască faptul că idealismul a produs și mai produce încă lucruri cu totul extraordinare. Pentru că rămîne un fapt obiectiv că orice om superior, chiar cînd contestă țelul idealismului, merge pe o cale ce i se pare arătată dinainte tocmai de acel țel, că el nu poate și nu vrea să avanseze altfel, de parcă punctul final ar exista aievea. Alături de etica socială a omului îndreptat spre lumea de aici, stă etica celui îndreptat spre cea de dincolo, ca o înălțare generală a vieții spirituale. Și în oamenii de vîrf se află o foarte adîncă compătimire pentru grijile şi necazurile pe care le îndurăm noi cei mai mărunți. Atît numai că ea nu se cheltuieşte în mult lăudatele întreprinderi de binefacere. Această compasiune se referă mai puțin la nefericirea însăși decît la pustiirile morale pe care aceasta le provoacă, mai puțin la lucrurile schimbătoare decît la cele neschimbătoare; ea se referă, înainte de toate, la disproporția infinită dintre ținta spre care năzuim și ceea ce poate fi atins – disproporție care, printr-o dezvoltare superioară a individului, este și mai accentuată încă – și la teribila plîngere a spaimei, la neajutorare și la deznădejde a căror existență,

chiar şi într-un singur caz, trebuie să micşoreze bucuria pentru univers. Peste aceste abisuri, nu duce nici o punte construită de optimism sau de pesimism; abisurile se închid abia cînd se cîştigă cea de a treia poziţie: aceea de a afirma viaţa pentru că ea constă din durere şi suferinţă. Cine trăieşte cel mai profund pentru spiritualitatea ce locuieşte într-însul, acela trăieşte în modul cel mai larg pentru ceilalţi. O viaţă desăvîrşită este aceea care face să ajungă la înflorire spiritul obiectiv. Printr-o renaştere interioară, prin pătrunderea într-o ordine superioară, omul este apt pentru o creaţie care îi justifică existenţa.

Şi ce poate oferi arta acestui destin moral al omului? Ea arată că exteriorul şi interiorul, terestrul şi divinul sînt înlănţuite în fondul lor cel mai adînc. Nu numai cu referire la concepţia umană, ci şi în sine, unitatea şi conformarea la scop a operei de artă sînt o mărturie pentru forţa pătrunzătoare a spiritualităţii. Deoarece, pentru a atinge spiritul, orice operă trebuie să treacă prin porţile plăcerii senzoriale, deoarece tabloul trebuie să conţină o bucurie pentru ochi, muzica o delectare pentru ureche, nicăieri nu lipseşte mirosul terestru al fiinţei noastre naturale. Cu toate acestea, viaţa senzorială se înalţă aici la un strat superior, este în aşa fel transfigurată încît pierde caracterul ce se opune purificării. Acela dintre oamenii de creaţie care nu se eliberează de senzualitate o preschimbă într-o formă gata oricînd să ajute artei. Tocmai astfel îndeplineşte arta lucrul în care Schiller vede misiunea educaţiei estetice: ea apropie între ele senzualitatea şi moralitatea. Eliberat fiind de toate adaosurile inferioare, corporal-psihicul capătă posibilitatea de a se cununa cu ceea ce este valoros în mod absolut. Dubla esenţă a omului este cea care îngreuiază sarcina autoeducării. Schiller vorbeşte despre opoziţia dintre instinct şi raţiune. Apostolul Pavel spune: spiritul este ascultător, dar carnea e slabă. Din cînd în cînd, chiar şi cel mai ales simte, la fel cu Nabucodonosor, că ar dori să se tîrască în patru labe şi să pască iarba cîmpului. Între aceste două laturi ale fiinţei noastre, cea animalică şi cea divină, pare că nu se poate închipui vreo înţelegere. Aceasta este însă uriaşa forţă a artei: ea face cu putinţă aici imposibilul. Ea poate spiritualiza sensibilul şi sensibiliza spiritualul, în aşa fel încît ambele cercuri se apropie unul de celălalt. Chiar cînd pacea dorită nu intervine, ci izbucneşte o luptă sîngeroasă, aceasta are loc fiindcă inamicii s-au întîlnit pe acelaşi plan. Ceea ce aparţinea anterior la două dimensiuni diferite este adus, în acest fel, de aceeaşi parte a spaţiului şi pus în legătură reală. Desigur, arta nu e în stare să şteargă imediat contradicţiile dintre inferior şi superior în fiinţa umană. Ar fi destul de rău dacă ar face-o, fiindcă nu devenim morali decît prin luptă. Ea nu îndulceşte amărăciunile vieţii, aşa cum fac frumosul şi farmecul estetic. Ea stimulează exercitarea tuturor forţelor. Să-i mulţumim că reuşeşte un lucru atît de mare.

Necesităţile firii, potrivite cu specia, ţin strîns legată de pămînt chiar şi o persoană distinsă. Iar misiunea sa e aceea de a se ridica în lumea înălţimilor. Acolo arta îi vesteşte ultimul său cuvînt – care va fi şi al nostru cel din urmă: viaţa ta să fie limpezire, dezvoltarea unui gen superior de realitate.

# INDICE DE NUME

Volumul lui Max Dessoir se încheie cu un „Repertoriu de materii" (*Sachverzeichnis*). Avînd totuși în vedere că cele zece capitole din „Cuprins" – detaliate pe 36 de subcapitole – constituie deja un mijloc esențial de orientare, pe care autorul l-a completat cu o serie de trimiteri amănunțite, în interiorul textului, de la unele idei importante (în concepția sa) la paginile anterioare în care acele idei erau deja conturate (într-un mod doar parțial asemănător) – am socotit că cititorul român are astfel la îndemînă mai mult decît suficiente repere, în ce privește tematica urmărită.

Am preferat de aceea să adaug volumului un „Indice de nume", ce mi s-a părut util atît specialiștilor, cît și celor în curs de inițiere, care ar fi dorit să afle mai repede în ce fel au fost tratate anumite personalități din domeniul esteticii și al științei artei inaugurate aici – fie că era vorba de creatori, fie de critici sau de istorici ai acestei complexe problematici. Un indice de nume oferă totodată un gen de panopticum, ce definește rapid excepționalul cîmp informativ valorificat de Max Dessoir.

V. P.


*A*

Adler, Guido, 248
Albani, Francesco, 344
Alberti, Leon Battista, 225
Alexandrescu-Pavlovici, Liliana, 127
Andersen, K. E. Henry, 198
Andreas-Salomé, Lou, 200
Antinous, 344
Apelles, 128
Apollo din Tenea, 341
Archipenko, Alexander, 341
Argintescu-Amza, N., 54
Aristotel, 50, 139, 148, 149, 156, 333

*B*

Bab, Julius, 309
Baerwald, Richard, 159, 266
Baggesen, Jens, 334
Bahnsen, Julius, 196
Bahr, Hermann, 283, 341
Bain, Alexander, 69
Balzac, Honoré de, 175, 182, 319
Baudelaire, Charles, 336
Baumgarten, Alexander, 161, 206
Baumgarten, Franz, 322, 324
Becker, G. W., 282
Beethoven, Ludwig van, 235, 236, 248, 260, 268, 272, 388
Bellini, Vivenzo, 90
Bergson, Henri, 178
Berlioz, Hector, 98
Bie, Oskar, 265
Bismarck, Otto von, 307, 376
Bizet, Georges, 267, 363
Blake, William, 356
Bleuler, Paul Eugen, 198
Blümner, Rudolf, 289
Boas, Eduard, 236
Bochenek, Johannes, 80
Böcklin, Arnold, 75, 168, 184, 236, 349
Böhlau, Johannes, 222

Boileau, Nicolas, 206
Bosanquet, Bernard, 272
Bosselt, Rudolf, 328
Botticelli, Sandro, 349
Brahms, Johannes, 253, 273
Bratranek, Franz Thomas, 64
Brentano, Clemens, 162, 165, 363
Breuil, Henri, 377
Büchler, Karl, 106
Bühler, Karl, 224
Bülow, Hans von, 160
Burke, Edmund, 144, 145, 146
Busoni, Ferruccio, 28

*C*

Calderón de la Barca, Pedro, 276, 312
Carlyle, Thomas, 165, 354
Carrière, Eugène, 128
Cartailhac, Émile, 377
Cassian, Nina, 158, 163
Cesalpino, Andrea, 371
Cézanne, Paul, 341, 351
Cezar, Caius Julius, 318
Chagall, Marc, 352
Chinezu, Ion, 266
Cicero, Marcus Tullius, 306
Claudius, Matthias, 320
Clauren, Heinrich, 116
Cohen, Hermann, 139
Combarieu, Jules, 257
Constable, John, 75
Conze, Alexander, 222
Corbu, Emanoil, 292
Cornelius, Hans, 327, 329, 341
Coşbuc, George, 164
Couperin, François, 262
Couture, Th., 96, 348
Crane, Walter, 214
Croce, Benedetto, 32, 33, 170
Cromwell, Oliver, 157
Crudu, Ştefan, 156
Cuvier, Georges, 182

*D*

D'Annunzio, Gabriele, 286
Darwin, Charles, 239
Day, Lewis F., 330
Delius, Frederik, 253
Deri, Max, 109
Descartes, René, 46
Dettmann, Ludwig, 353
Diderot, Denis, 280, 362, 363
Dilthey, Wilhelm, 137, 194
Dobrescu-Warodin, Andreea, 342
Doinaş, Ştefan Aug., 302, 372
Dostoievski, Fiodor Mihailovici, 319
Du Deffand, Marie de Vichy-Chamrondi, 141
Du Prel, Carl, 56
Dubos, Jean-Baptiste, 49, 239
Duse, Eleonora, 279
Dürer, Albrecht, 110, 225, 263, 330, 356, 365
Duse, Eleonora, 279

*E*

Eckardt, Ludwig, 243
Eckermann, Johann Peter, 182, 214, 336
Eckhart von Hochheim, 202
Esop, 154, 373
Eucken, Rudolf, 394
Euphronios, 345
Euripide, 314
Eyck, Jan van, 75

*F*

Fechner, Gustav Theodor, 35, 36, 79, 80, 99, 100, 133, 134
Feuerbach, Anselm, 371
Fichte, Johann Gottlieb, 51, 55, 57, 129
Fidias, 380
Fiedler, Konrad, 47, 135, 136, 293, 327, 328
Filostrat, 362
Fischer, Karl, 236
Flaubert, Gustave, 127, 186, 301, 316, 385
Fontane, Theodor, 97, 117
Forster, Georg, 363
Freytag, Gustav, 311, 314, 318
Frisch, Ephraim, 281
Fromentin, Eugène, 183, 316
Furtwängler, Adolf, 346

*G*

Garve, Christian, 65
Gautier, Théophile, 48
Geiger, Moritz, 105
Georgescu, G., 321
Ghiberti, Lorenzo, 180, 181
Giles, H. A., 353
Giotto di Bodone, 79, 366
Glaser, Curt, 353
Gneisenau, August, 376
Goes, Hugo van der, 100
Goethe, Johann Wolfgang von, 32, 54, 89, 127, 130, 168, 182, 195, 197, 202, 204, 214, 283, 299, 302, 310, 315, 320, 324, 336, 340, 362, 372, 375, 376, 382, 386
Gogh, Vincent, 350, 351
Goldschmidt, Hugo, 262
Goncourt, Edmond de, 319
Goncourt, Frații, 65, 187, 378
Gorgias din Leontinoi, 303
Gottsched, Johann Christoph, 230
Gowers, W. R., 260
Gozzi, Carlo, 310
Grabbe, Christian Dietrich, 168, 315
Grecianinov, Alexander, 249
Gregori, Ferdinand, 288
Grieg, Edvard, 262
Grillparzer, Franz, 243, 315
Grimm, Hermann, 236, 361, 368, 369, 380
Grimm, Jakob, 240
Groos, Karl, 217, 321
Gross, Otto, 221
Gsell, Paul, 342
Gurlitt, Cornelius, 365
Gutzkow, Karl, 101

*H*

Häckel, Ernst, 67
Hagemann, Carl, 288
Halbe, Max, 171
Hamann, J. G., 244
Hamann, Richard, 35, 339
Hanslick, Eduard, 44
Hansson, Ola, 201
Hartmann, Eduard von, 33, 42, 50, 168, 301
Hauff, Wilhelm, 116, 280
Hauptmann, Gerhart, 151, 285, 312
Haydn, Joseph, 236
Hebbel, Friedrich, 172, 188, 235, 236
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 30, 42, 65, 112, 146, 175, 182, 391, 393, 394
Heine, Heinrich, 195
Heine, Thomas Theodor, 162
Heinse, Wihelm, 63, 362, 363
Heinzel, Richard, 105
Heliodor din Emesa, 331
Helmholtz, Hermann von, 251
Helvétius, Claude Adrien, 141
Hempel, Eberhard, 315
Henke, W., 340
Hennig, Richard, 253
Herbart, Johann Friedrich, 384
Hermann, Helene, 323
Herrmann, Max, 274
Hess, A., 195
Hettner, Hermann, 184, 281
Hildebrand, Adolf, 327, 328
Hirn, Yrjos, 236
Hofmann, Paul, 137
Hofmannsthal, Hugo von, 169, 175, 187, 312
Hohenemser, Richard, 339
Holbein, Hans, 154, 348
Hölderlin, Friedrich, 322
Holz, Arno, 302
Homer, 222
Hornbostel, Erich von, 229
Hörnes, M., 231, 232, 239
Hugo, Victor, 187
Humboldt, Wilhelm von, 381

*I*

Ibsen, Henrik, 312, 313, 388
Iffland, August Wilhelm, 236
Iliescu, Lazăr, 214
Ingres, Jean Auguste Dominique, 355

*J*

Jacobsen, Jens Peter, 116
Jahn, Otto, 236
Jänsch, E. R., 211

Jean Paul, 117, 140
Jenner, Julius, 276
Jordan, Wilhelm, 240
Jördens, G., 363
Justi, Carl, 370, 371

*K*

Kainz, Joseph, 281
Kakuzō, Okakura, 81
Kant, Immanuel, 27, 31, 33, 34, 142, 143, 167, 199, 232, 346, 372
Kaulbach, Wilhelm, 236, 262, 263
Kayssler, Friedrich, 201
Keller, Gottfried, 202, 203, 281, 291, 292
Kerr, Alfred, 363
Key, Ellen, 335
Kierkegaard, Sören, 391
Kirchmann, J. v., 50
Kjerbüll-Petersen, Lorenz, 53
Klaatsch, Hermann, 215
Kleist, Heinrich von, 295, 303
Klingemann, August, 280
Klinger, Max, 185, 355
Klopfer, Paul, 130
Kohl, H., 376
Konnerth, Hermann, 136
Korin, Pavel Dmitrievici, 378
Kornfeld, Paul, 313
Körte, Alfred, 362
Köstlin, Karl, 139
Krayssler, 288
Kretzschmar, Hermann, 269, 270
Kretzschmar, Johannes, 230
Kroh, O., 211
Kuh, E., 236
Külpe, Oswald, 35, 110
Küppers, Paul Erich, 351
Kurth, Willy, 271

*L*

Laban, Ferdinand, 344
Laboulaye, Édouard, 308
Lairesse, Gérard de, 141
Lamprecht, Karl, 230
Landsberger, Franz, 351
Lange, Konrad, 53, 239
Laube, H., 63, 363
Lazarus, M., 243
Lee, Vernon, 266
Leonardo da Vinci, 59, 225, 341
Leonhard, Rudolf, 381
Lessing, Gottold Ephraim, 174
Lichtenberg, Georg Christoph, 363
Lichtwark, Alfred, 337
Liebermann, Max, 184
Lingg, Hermann, 155
Lipps, Theodor, 35, 56, 57, 58, 59, 70, 122, 132, 158, 192, 194
Lisip, 128
Liszt, Franz, 92, 98, 251, 253, 254, 259, 263
Litzmann, Berthold, 236
Lombroso, Cesare, 198, 201
Longinus Cassius, 146
Lorrain, Claude, 75
Lotze, Hermann, 32, 56, 121, 138, 271
Ludwig, Otto, 169, 182, 315
Lukács, Georg, 317

*M*

Maeterlinck, Maurice, 286
Mahler, Gustav, 101, 141, 164, 206
Maintenon, Françoise d'Aubigné de, 383
Mallery, Garrick, 224
Maltzahn, W. von, 236
Mann, Thomas, 266, 284
Mantegna, Andrea, 362
Marcus, Hugo, 64
Marées, Hans von, 34
Marholm, Laura, 201
Marzynski, Georg, 351
Masaccio, Tommaso, 366
Massillon, Jean-Baptiste, 308
Matisse, Henri, 351
Mattheson, Johann, 251, 269
Mauthner, Fritz, 293
Maximilian (împ.), 356
Meidias, 345
Meinong, Alexius von, 51
Mendelsohn, H., 236
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 43
Menzel, Gustav, 328, 356, 376
Meyer, Konrad Ferdinand, 324, 387

Meyer, Theodor A., 59, 243, 295, 297
Meyrink, Gustav, 303
Michelangelo Buonarroti, 30, 109, 236, 340, 343, 368
Mies, Paul, 262
Mill, John Stuart, 325
Millet, Jean-François, 156
Milsand, J., 177
Minor, J., 363
Möbius, Karl, 67
Möbius, P. J., 206, 238
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 58, 156, 381
Moltke, Helmuth von, 68
Mommsen, Theodor, 318
Monet, Claude, 75
Moog, Willy, 299
Morgenstern, Christian, 158, 162, 163
Mörike, Eduard, 34, 235, 236
Morris, William, 374
Mozart, Wolfgang Amadeus, 206, 235, 236
Müller, Hans, 236
Müller-Freienfels, Richard, 107, 113
Muthesius, Hermann, 336

*N*

Nabucodonosor, 395
Naum, Gellu, 267
Niemann, Walter, 205
Nietzsche, Friedrich, 187, 202, 262, 267, 279, 363
Nissen, G. N. von, 236
Novalis, 317

*O*

Ochsenheimer, Ferdinand, 282
Ostwald, Wilhelm, 370
Ovidiu, 168

*P*

Palestrina, Giovanni, 86, 247
Pascal, Blaise, 307
Pausanias, 362
Pericle, 378
Perugino, 367
Philippide, Al., 202
Picasso, Pablo, 350
Platon, 199, 393
Plotin, 62
Plotke, Georg J., 287
Poe, Edgar Allan, 336
Pohl, C. F., 236
Prescott, F. C., 196
Prinzhorn, Hans, 198
Przybyszewski, Stanislaus, 201
Purkinje, Johannes Evangelista, 340

*Q*

Quantz, Johann Joachim, 269
Quintilian, 306

*R*

Racine, Jean, 312
Rafael Sanzio, 100, 174, 205, 348, 380
Rameau, Jean-Philippe, 255
Rang, Christian, 337
Ranke, Leopold von, 318
Ravel, Maurice, 28
Reich, Hermann, 381
Reichenbach, Georg von, 83
Reichhold, Karl, 346
Reinhardt, Max, 284
Rembrandt van Rijn, 75, 153, 154, 184, 341, 348
Renoir, Auguste, 28
Ricardo, David, 385
Riccoboni, Luigi, 277
Riegl, Alois, 34
Riemann, Hugo, 45, 126, 253, 271
Rietsch, Heinrich, 93
Ritoók, Emma von, 60, 110
Rittner, Thaddäus, 288
Rodin, Auguste, 328, 342, 377
Rogers, J. D., 272
Rosenkranz, Karl, 65
Rötscher, Heinrich Theodor, 288
Rousseau, Jean-Jacques, 156, 239
Rubens, Peter Paul, 63
Rumohr, Karl von, 109
Runge, Philipp Otto, 43
Ruskin, John, 63, 138, 316, 336, 340, 370, 382
Rutz, Ottmar, 90, 247

*S*

Salisch, Heinrich von, 63
Sand, George, 127
Santayana, George, 145
Scarron, Paul, 153
Schasler, Max, 242
Schaukal, Richard von, 206
Schelling, Friedrich Wilhelm von, 371
Scheltema, F. Adama van, 223
Schelver, Franz Joseph, 64
Schiller, Friedrich, 28, 43, 216, 236, 310, 311, 312, 315, 318, 320, 321, 381, 387, 395
Schinkel, Karl Friedrich, 284
Schlegel, August Wilhelm, 42, 288, 317, 363, 364
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 131
Schmarsow, A., 85, 223, 239, 337
Schmid, H. A., 236
Scholz, Wilhelm von, 71, 309
Schönberg, Arnold, 248
Schopenhauer, Arthur, 57, 129, 270, 335
Schreker, Franz, 260
Schröder, F. L., 236
Schulze, Berthold, 303
Schumacher, Fritz, 336
Schumann, Robert, 249, 262, 272, 374
Schwantke, Christoph, 150
Schwind, Moritz, 367
Scott, Walter, 317
Sechang, 224
Seidel, Heinrich, 227
Semper, Gottfried, 223, 332, 334, 337
Shakespeare, William, 42, 151, 176, 195, 196, 197, 205, 267, 283, 284, 309, 311, 315, 321, 381
Shaw, Bernard, 283
Sieburg, Friedrich, 322
Sievers, Eduard, 90, 247
Simmel, Georg, 42, 152, 167, 328, 376
Sixtus II, 364
Slevogt, Max, 356
Smith, Adam, 153, 154, 238, 240
Socrate, 46, 203
Sofocle, 154, 311
Solger, Karl Wilhelm F., 30, 42
Souriau, Paul, 99
Spencer, Herbert, 238, 240
Sperber, Hans, 303
Spielhagen, Friedrich, 317
Spitteler, Karl, 300
Spitzer, Hugo, 184
Spitzer, Leo, 303
Stanislavski, Konstantin, 287
Stein, Heinrich von, 376
Steinen, Karl von den, 224
Steinlen, T. A., 262
Stendhal, 267
Stern, William, 210
Stewart, Dugald, 69
Stifter, Adalbert, 152
Storm, Theodor, 171, 320
Straits, Torres, 220
Stratz, Rudolf, 185
Strauss, Richard, 286
Strich, Walter, 136
Strindberg, August, 153, 201, 312, 313
Strzygowski, Josef, 327
Sudermann, Hermann, 281
Sue, Eugène, 101
Sully, 192
Sulzer, Franz Josef, 379
Superville, Humbert de, 84
Swedenborg, Emanuel von, 180, 356

*T*

Taine, Hyppolyte, 42, 176, 298
Talma, 280
Tarde, Gabriel, 228
Thayer, A. W., 236
Thoreau, Henry David, 298
Tieck, Ludwig, 277, 279, 286
Tiziano Vecellio, 63, 184
Tolstoi, Lev Nikolaevici, 65, 195, 319, 377
Treitschke, Heinrich von, 318, 376
Trübner, Wilhelm, 378
Turner, Emil, 75

*U*

Uhland, Ludwig, 206

Urries y Azara, J. J. de, 245
Utitz, Emil, 65, 168, 327

*V*

Vasari, Giorgio, 362
Vega y Carpio, Lope Felix de, 311
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 184
Vergiliu, 164
Verlaine, Paul, 321
Verne, Jules, 373
Vernet, Joseph, 63
Verworn, Max, 222
Vischer, Friedrich Theodor, 127, 147, 341, 343
Vischer, Robert, 56
Vogler, Georg Joseph, 363
Volbehr, Th., 181
Volkelt, Johannes, 58, 59, 132

*W*

Wagner, Richard, 90, 101, 182, 187, 202, 205, 226, 236, 238, 242, 244, 260, 272, 284, 376
Wallaschek, Richard, 251, 260
Wasielewski, J. W., 236
Wassermann, Jakob, 317
Watteau, Jean Antoine, 75
Weber, Carl Maria von, 171
Wedekind, Frank, 312
Weichert, Richard, 287
Werder, 277
Wesendonck, Mathilde, 182
Whistler, James Abbott McNeill, 183, 349, 354
Wichert, Fritz, 380
Wilde, Oscar, 134
Wildenbruch, Ernst von, 274
Winckelmann, Johann Joachim, 61, 355, 363, 370, 371
Wirtz, Heinrich, 108
Witasek, Stephan, 51
Wolff, Julius, 83
Wölfflin, Heinrich, 45, 184, 341, 365, 366, 367
Wörmann, Karl, 221
Wulff, Oskar, 330
Wundt, Wilhelm, 213, 293, 294, 299, 392

*Z*

Ziller, Tuiscon, 384
Zimmermann, Robert, 44
Zola, Émile, 116, 155, 184, 198, 319

SOPHIA

Max Dessoir și-a pus în valoare pregătirea complexă mai ales în cîmpul esteticii, unde s-a afirmat ca un adevărat înnoitor. Anii care precedă și cei ce urmează Primului Război Mondial s-ar putea numi, în estetică, și „momentul Dessoir"; afirmația nu e hazardată, chiar dacă niciodată pînă atunci această disciplină nu a reunit mai mulți reprezentanți de valoare și nu a dat mai multe rezultate semnificative. „Secolul al XIX-lea a fost epoca antitezelor ideologice", observa Guido Morpurgo-Tagliabue; însă plăcerea pentru „polarizare", dacă nu și pentru „antinomii metafizice" s-a perpetuat și în secolul următor. Fascinat de jocul opozițiilor, Dessoir a încercat, în același timp, o „împăcare" între subiectivismul estetic (reprezentat mai ales de școala empatică, prin Lipps și alții) și obiectivism (cu deosebire în variante descriptive, fenomenologice). Era o conciliere în care, personal, înclina mai mult spre cel de al doilea termen – chiar din clipa în care declara că „valoarea estetică este ... o valoare de trăire subiectiv-obiectivă". Între o estetică speculativă și una experimental-descriptivă, Max Dessoir a preferat așadar cea de a doua cale.

Val. Panaitescu

9 786067 144703

**Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi**